

TURN THE
LEAF AND GLEAN
THE FRUIT



ADDISON CAIRNS MIZNER
His Book

NO

DATE





Francisco de Zurbarán

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

DOBBS BROTHERS
Library Binding Co.
1075 E. 14th Street
Hialeah, Florida

STYLE

-Full Buckram
.....Full Cloth
.....Other (Specify)

Fab
2855-D

Color No.....

-Red
.....Maroon
.....Orange
.....Green
.....Blue
.....Tan
.....Brown
.....Black
.....Gray

OTHER DIRECTIONS

LETTERING FOR BACK
(Follow exactly wording and arrangement as given below)

Title — Author

Kehrer

Zubbaran

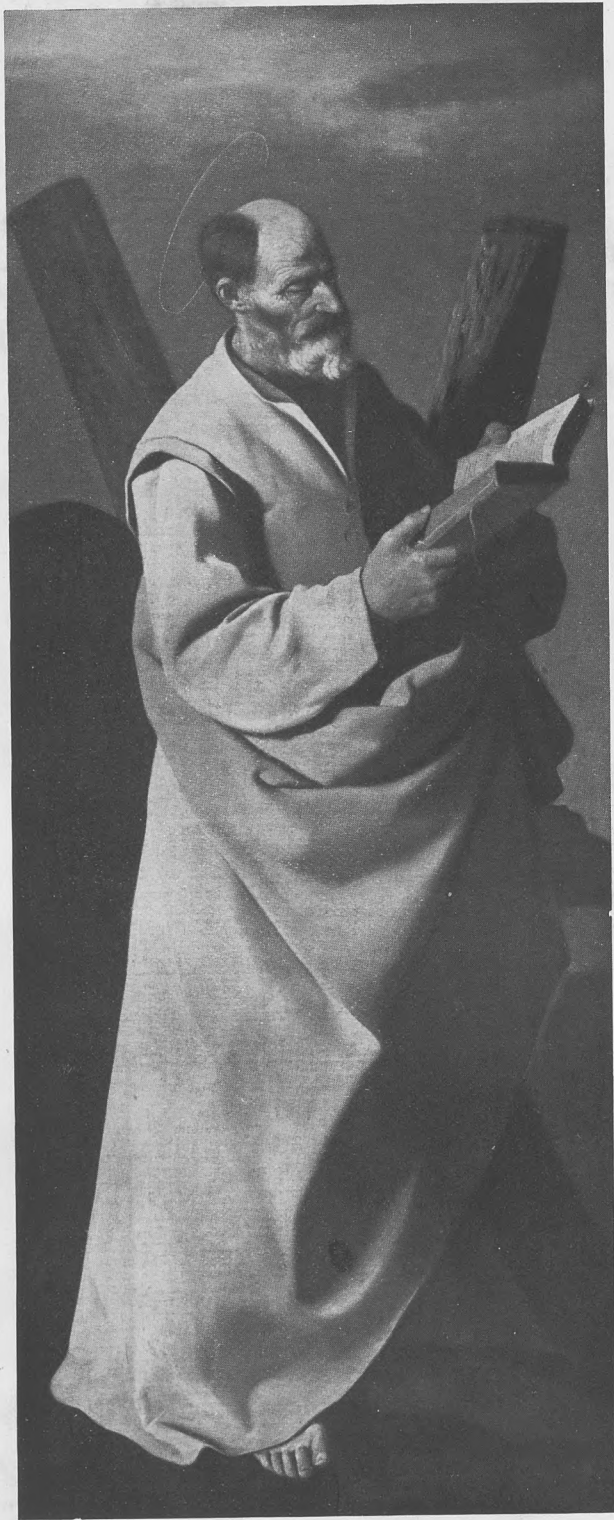
Series — Volume — Date

1918

Call number

Name of library

4 Arts



Der heilige Andreas

Francisco de Zurbarán

von

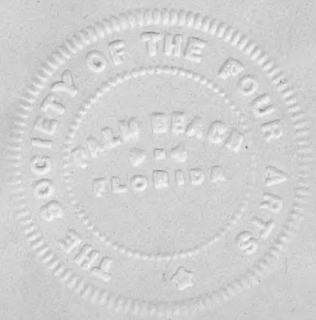
Hugo Kehrer

Mit einem Titelblatt und 87 Abbildungen



Hugo Schmidt Verlag München

By



759.6
Z96K

Copyright 1918 by Hugo Schmidt Verlag München
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.



Vorwort

Das moderne Publikum bringt der spanischen Kunst noch immer kein sehr lebhaftes Interesse entgegen. Es kennt nur die Namen von stärkstem Klange, kennt Greco und Goya, Velázquez und Murillo. Hält man aber Umfrage nach den anderen Meistern, so ist die Verlegenheit oft größer als das Wissen. Francisco de Zurbarán ist der großen Menge unbekannt geblieben. Weit ab vom deutschen Boden, in Sevilla und Cádiz, vorzüglich aber im Hieronymiten-Kloster zu Guadalupe muß man ihn erleben. So treu wie Guadalupe haben nur wenige Plätze ihr altes Antlitz bewahrt: jeder Eintretende verfällt sofort dem Geiste des Klosters. Finstere, gottgefällige Mönche wandeln leise in den gotischen Kreuzgängen, verrichten murmelnd ihr Gebet; andächtige Priester singen kniefällig das unsterbliche Sehnsuchtsmotiv »Kyrie eleison«, singen und singen es; ewig gleich ist der Gedanke ihres brennenden Herzens »mortui vivimus«. Man vergißt, wie viele Jahrhunderte sich abgerollt haben, seitdem Alfons XI. das Kloster zu Ehren des Kirchenvaters gegründet hatte, — es war das Jahr 1389. Die Zeit scheint still gestanden zu sein, und man meint, kaum eine Stunde trenne uns von jenem feierlich-erhabenen Augenblicke. Dort also, in jenem Felsen-
nest der schier unzugänglichen Wildnis von Estremadura muß man sich in das Schweigen des Klosters vergraben und den gro-

ßen Katechismus der Ruhe lesen: Zurbarán ist sein Interpret geworden. Voll Staunen vernimmt man, wie der Maler an sich ganz einfache Begebenheiten aus dem Klosterleben über das Maß alles Menschlichen gehoben und doch ganz menschlich zu uns gesprochen hat. In der Größe der Darstellung, in dem psychischen Gehalt der Schilderung und der selbstverständlichen Wucht liegt der besondere Reiz all jener Bilder. Allerdings, — ob man sich gleich von Anfang an im Wesen seiner Kunst zu rechtfindet, hängt von der Persönlichkeit des Betrachters und davon ab, über welche Sehkraft er verfügt; denn »etwas anderes ist das Auge, etwas anderes der Geist«, das war bereits die Meinung Aretinos. Wenn schon das Allzuschwere und Ernste des spanischen Geistes abstoßen mag, so wird das Harte, Trockene und Unsinnliche an Zurbarán geradezu getadelt. Die Stellungnahme Carl Justis zu dem Meister hat mehr hemmend als fördernd gewirkt, und ein schädlicher Autoritätsglaube ist schuld daran, daß unser Andalusier nicht gebührend beachtet wird.

Zurbarán ist am meisten innerhalb der Grenzen der eigentlich spanischen Kunstneigung verblieben. Es befremdet darum, daß so spät, vor knapp acht Jahren, ein Landsmann von ihm den Versuch einer Einzeldarstellung unternommen hat: allein D. José Cascales y Muñoz ist kein zünftiger Kunsthistoriker. Was er unternahm, geschah in der Stellung und mit der Bildung eines Archivars. Es ist gewiß verdienstlich, den urkundlichen Stoff zusammengetragen, auch bereichert und wenigstens die Hauptbilder genannt zu haben. Allein unverständlich ist es, wie der Verfasser gelegentlich geäußerte Meinungen über Wert und Nichtwert einfach hat aneinanderreihen und veröffentlichen können. Wohl erleichtert das spanische Büchlein dem neuen Darsteller

die Arbeit, — das sei mit Dank anerkannt —, aber es kommt ihm nach keiner Seite, weder in der kritischen Behandlung der Einzelfragen noch in der Durchdringung des Ganzen, irgendwelche Bedeutung zu. Es darf nicht mehr ausgesprochen werden, unter anderm war zu entwickeln, wie Zurbarán aus seiner Zeit herauswuchs, welche formalen Lösungen er vorfand, und mit welchem Erfolge er neuen Zielen zugestrebt ist.

Eine eigentliche Monographie gibt es nicht. Wohl aber kann man von einer Zurbarán-Literatur sprechen, wenn anders man darunter all das begreift, was vergangene Jahrhunderte, dogmatisch und kritisch, in Künstlerbiographien, Reiseberichten und kulturgeschichtlichen Abhandlungen überliefert haben. Freilich, man hat sich nur mit einer unvollständigen Bildaufzählung unter Beigabe weniger Lebensdaten begnügt. Palomino hat als Erster von den Spaniern im Museo pictórico einen besonderen Abschnitt unserem Maler gewidmet, Carducho aber hat sich ausgeschwiegen, desgleichen Pacheco in seiner 1639 in Sevilla erschienenen *Arte de la Pintura*. Erst viel später sind Ponz und Cean Bermudez seinen Spuren wieder nachgegangen, Bermudez mit beachtenswertem Erfolge. Grundlegend alsdann sind die Aufsätze von Elias Tormo; der derzeitige Catedrático der Madrider Universität hat seine Untersuchungen unter dem frischen Eindruck der Zurbarán-Ausstellung niedergeschrieben. Damals — 1908 — konnte man in Madrid in 97 Bildern das Lebenswerk des Malers dargestellt sehen. Das sind die wenigen spanischen Quellen, die für uns in Betracht kommen. Von den Deutschen nenne ich Fiorillo, Waagen, Passavant, Kugler, Carl Justi, M. von Böhm und Aug. L. Mayer.

Die Betrachtung einer Künstlerpersönlichkeit für sich allein

hat immer ihre Bedenklichkeiten, und gar heute ist die allgemeine Aufmerksamkeit gerade nicht auf Monographien eingestellt. Zurbarán aber, bisher fast vergessen, zwingt dazu, das ist das Gebot der Stunde. In demselben Augenblicke, da ein Buch über ihn der Öffentlichkeit gegeben wird, sollte auch ein solches über Montañés erscheinen, der das Gegenbeispiel der Plastik ist; denn beide gehören zusammen, sind in Temperament und künstlerischer Ökonomie miteinander verwandt und haben einen Stil gewollt, der in Andalusien seine Wurzeln schlägt.

Die Aufgabe ist zurzeit mitten in der Erregung des gewaltigsten aller Kriege nicht ganz leicht, und im absoluten Sinne auch undurchführbar, wenn man allein an den ausländischen Privatbesitz denkt. Es wimmelt von sogenannten Zurbaráns: sie alle haben mit dem Meister nur die Art des Gegenstandes gemein. Die vielfach verbreitete Ansicht, jedes realistische, starkschattige Mönchsbild seinem Werke einzuverleiben, weil eben kein anderer Name zur Verfügung steht, ist höchst bedenklich. Trotz dieses Abstriches bleibt aber die Zahl der vorhandenen Originale noch groß genug. Viele von ihnen sind bereits unter Louis Philipp nach Paris gewandert. Doch zuvor schon hatte der französische Marschall Soult als Oberbefehlshaber in Spanien für die Befriedigung seiner optischen Bedürfnisse gesorgt. Louis Philipp hatte von Baron Taylor angeblich »50 größere und kleinere Werke« erhalten, und das frühere spanische Museum im Louvre wollte nicht weniger als 92 Gemälde von seiner Hand besessen haben, wie der alte Kugler uns mitteilt, »sämtlich heiligen Inhaltes mit Ausnahme weniger Mönchsbilder, denn andere weltliche Darstellungen erlaubte sich der Meister nicht«. Diese Charakteristik trifft im ganzen und großen noch heute zu.

Seine Kunst atmet klösterlichen Geist. Darf man sich über die Bevorzugung des religiösen Gedanken wundern, da fast ausschließlich spanische Klöster Besteller gewesen waren?

Es heißt, die Wirklichkeitsmaler seien für den Nordländer die interessantesten. Nun gut, — Zurbarán gehört zu ihnen. Nach Palomino machen seine Figuren der Natur den Vorrang streitig. Das Wort Naturalismus hat im 17. Jahrhundert einen anderen Sinn als heute gehabt. Wer aber kennt ihn, wer kennt die Wirklichkeitslehre des Barock?

Man wird Zurbaráns monumentale Gesinnung schätzen lernen und begreifen, wie geistvoll und anschaulich er in sich die nationalen Eigentümlichkeiten der spanischen Kunst zusammengefaßt hat. Was ihr Wesen ausmacht, ist noch nicht tief ergründet. Sicherlich aber sind die Rassengegensätze Spanien—Italien größer als Spanien—Germanien.

Zurbarán ist meist ohne leidenschaftliche Glut und bringt keinen überquellenden Reichtum an Form und Bewegung, rauschende Fülle gibt es nicht. Etwas Unpersönliches liegt in seinem Stile, der streng, hart und starr bis zum Äußersten werden kann. Was er spricht, ist von ehernem Klange. Für einen Maler des pathetischen Barock wirkt aber seine Sachlichkeit geradezu verblüffend. Großes Können verbindet sich mit tiefer Gründlichkeit. Vergleichen wir für einen Augenblick seine Kunst mit der des Greco! Greco hat mit visionären Augen den größeren Glanz der Dinge so wie sie sein sollten, gesehen, er hat die Welt nicht in ihren realen Tatsachen, sondern gleichsam nur aus der Entfernung erlebt und sie in Gedanken voll unerhörter Ausschweifung erdacht. Zurbarán dagegen ist kein Grübler und kein Künstler hoher Imagination, wohl aber ein weise berechnender Geist, ein

Mann der Objektivität wie Ribera und Velázquez und auch wie diese ohne viel vorstellende Phantasie. Zurbarán steht der Natur ebenso nahe wie Greco, der Expressionist, ihr fern ist.

So stellt sich uns der Maler der spanischen Mönchs- und Kloostergeschichten dar, Mönchsgeschichten, — das klingt seltsam und höchst unzeitgemäß. Aber hat er nicht jene stille Welt mit den Augen des großen Künstlers gesehen? Zurbarán, selbst ein Apostel der Entsagung, malte Mönche mit so sichtbarem Behagen, nicht weil sie als große Heilige über die Erde gegangen sind, sondern weil er in ihnen seine monumentalen Absichten am vollkommensten verwirklichen konnte. Damit ist er der eigentliche Begründer einer ganzen Kunstgattung geworden. Auch für die Geschichte des asketischen Menschen ist er von Belang.

Allein er ist mehr als eine rein spanische Größe, er hat europäischen Ruf bekommen: Courbet greift auf ihn zurück. Dieser große Realist des 19. Jahrhunderts hat einmal im Gespräche zu Silvestre geäußert: »Ribera, Zurbarán, je les admire.«

Nicht befremden darf es, daß meinem Greco Zurbarán unmittelbar nachfolgt. Es ist eine Interessenverschiebung hinsichtlich der Person, nicht der Sache. Darum kann es sich gewiß nicht handeln, in einem Atem Dinge preisen zu wollen, die sich gegenseitig aufheben. Der Historiker, jenseits von den Gefühlen der Lust und Unlust, würdigt kritisch, was die Geschichte geschaffen.

Die Architektur mancher Sätze hat Schwierigkeiten bereitet. Oft ist ein immer neues Überdenken, ob denn die letzte Form der Darstellung auch erreicht sei, notwendig gewesen. Man muß über Zurbarán anders als über Greco schreiben, und es mag hier einmal ein Wort Richard Muthers seinen Platz finden, man könne

eigentlich nur »im Monumentalstil alter Klosterchroniken« den Meister fassen.

Endlich noch eine persönliche Bemerkung! Der Verfasser, der im dritten Jahre auf flandrischem Boden Heeresdienste leistet, hat seinem Verleger nicht mehr widersprechen können, ihm nun das schon lange zgedachte Manuskript zu übergeben. Manche Bedenken, nicht zuletzt solche rein äußerer Art, sind meinerseits laut geworden. Wenn trotzdem das Buch in dieser geschmackvollen Form erscheinen durfte, so gebührt dem trefflichen, stets unternehmungsfreudigen Verleger besonderer Dank.

München/Antwerpen, Frühling 1918.

H u g o K e h r e r.

Inhalts=Übersicht

	Seite
Vorwort.	5
Lebensgeschichte	13
Voraussetzungen und Anfänge seiner Kunst.	25
Der Bonaventura-Zyklus	45
Der Stil der dreißiger Jahre	53
Der Höhe entgegen	101
Der Spätstil unter dem Einfluß Murillos	113
Schlußwort.	129
Verzeichnis der Abbildungen.	137
Katalog	141
Urkunden	152
Literatur=Angabe	162
Register.	165

Lebensgeschichte

Lebensgeschichte

Das äußere Leben ist bald erzählt. Zurbarán ist als Bauernsohn unter einem tiefen Breitengrad zur Welt gekommen: Fuente de Cantos liegt in der Provinz Badajoz an der andalusischen Grenze Estremaduras. Der Vater hieß Luis und die Mutter Isabel, Márquez mit dem Mädchennamen. Diego Martínez Montes hat ihn am 7. November 1598 getauft; allein der Priester vergaß, das Geburtsdatum in die Urkunde einzutragen, das wir darum bis heute noch nicht kennen. Paten waren der Presbyter Pedro García del Corro und Maria Domínguez. Seine Jugend liegt fast ganz im Dunkel; frühzeitig hat die Legende eingesetzt, dem Stolz der Familie und der Eitelkeit des Volkes zu schmeicheln. Es heißt, er habe als Junge die Schafe gehütet, und als er eines Tags auf einer Baumrinde eine Zeichnung nach der Natur entworfen habe, seien ihn heimlich beobachtende Edelleute von dieser ersten künstlerischen Äußerung so erfüllt gewesen, daß sie ihn nach Sevilla in die Lehre gebracht hätten; 12 Jahre sei er damals alt gewesen.

Francisco ist in jenem Jahre geboren, da der III. Philipp den Thron seiner Väter bestieg; er ist, wie wir jetzt mit Sicherheit annehmen können, in Madrid 1664, ein Jahr vor dem IV. Philipp, der zu ihm gesagt haben soll »Pintor del Rey y Rey de los Pintores«, gestorben.

Zurbarán ging nach Sevilla in die Lehre, der »gottseligsten und lustigsten Stadt«, wie sie der junge Lope Pacheco gegenüber gepriesen hat. Wenn man Palomino Glauben schenken müßte, kam er zunächst in die Werkstatt eines Schülers des »göttlichen Morales«, dann erst zu Juan de Ruelas, jenem »excelente Pin-

tor«, der, wie man weiß, in Sevilla das venezianische Kolorit eingeführt und die nationale Malerei des 17. Jahrhunderts begründet hatte.

Vor kurzem hat nun eine wieder aufgefundene Urkunde den sonst unbekannten Pedro Diaz de Villanueva als ersten Lehrer genannt: dieser war ein Stickereimaler in Sevilla. Er hat den jungen Zurbarán in der Technik unterwiesen, und er wird ihm auch den Sinn für die ornamentale Schönheit und die Charakterisierung stofflicher Gewandung erschlossen haben. Am 15. Januar 1614 begann die dreijährige Lehrzeit für den Sechszehnjährigen: »Er soll Euch in Eurer Kunst gut und mit Pflichterfüllung dienen, und unter anderm sollt Ihr ihm sagen, daß er ehrlich und fleißig sei,« und wie es dann in dem Lehrvertrag weiter heißt, »Ihr unterrichtet ihn in Eurer Kunst, so wie Ihr sie versteht, ohne ihm irgend etwas zu verschweigen, was er erlernen könnte.« 16 Dukaten wurden als Lehrgeld festgesetzt, davon war die zweite Hälfte anderthalb Jahre nach dem Eintritt zu entrichten. Auch wurde bestimmt: »wenn genannter Francisco während dieser drei Jahre an den Feiertagen arbeiten will, so gehört ihm das, was er so verdient, ohne daß Ihr als Lehrer etwas von ihm fordern könnt.« Selbst die Fragen des täglichen Lebens wurden geregelt: »Ihr gebt ihm in der ganzen Zeit zu essen und zu trinken, auch Haus und Bett, in welchem er in Gesundheit und Krankheit schlafe; die ganze Kleidung aber und das Schuhzeug, welches er in dieser Zeit nötig hat, soll ihm sein Vater stellen«. D. Pedro Delgueta Rebolledo vom Kirchensprengel von San Lorenzo hatte die väterliche Vertretung übernommen. Er war es auch, der jenen Diaz de Villanueva ausfindig gemacht hatte.

Noch während der Lehrzeit, 1616, entstand als erstes Bild die unbefleckte Empfängnis (bei Lopez de Cepero in Sevilla). Man merkt gleich die feste Absicht auf plastische Gestaltung, und auch die Hell-Dunkelwirkung wird angestrebt. Natur und Leben gelten als die eigentlichen Meister.

Wir erwarten nach Beendigung der Lehrzeit den Beginn der Wanderschaft. Daß er nach den Sitzen der Malerschulen in Valencia und Valladolid gekommen ist, möchten wir für wahrscheinlich halten, eine Italienfahrt scheint aber nicht erfolgt zu sein. Zurbarán hat sich in der Hauptsache mit dem, was sich ihm in Sevilla bot, begnügt, er ist in der Sevillanischen Tradition groß geworden, Bellori würde sagen, »von dort sog er die Muttermilch und kam ihm künstlerisches Leben«. Im Dienste der Klöster hat er die nächsten Jahre verbracht. Zeuge wurde er davon, wie Velázquez seine realistischen Früh-Bilder mit ihrer dunklen Färbung und ihrer kräftigen Schattenwirkung schuf. Velázquez war nur wenige Monate jünger. Zurbarán befreundete sich mit ihm und verkehrte auch viel in seinem Elternhause. Schon damals werden die ersten italienischen Bilder auf ihn eingewirkt haben, und wenn es auch nicht erwiesen ist, daß er Caravaggio zu Gesichte bekam, so muß er doch frühzeitig Gemälde aus dem Umkreise Ribaltas, Riberas und Herreras gesehen haben, wo Caravaggio-Kult in einem ganz bestimmten Sinne getrieben wurde. Ist doch Ribera der Hauptvertreter des Malergeschlechtes kurz vor Zurbarán! Nach dem im Martyrium schwelgenden, finsternen Ribera, weit mehr als nach irgendeinem andren, hat der Kompaß seiner formalen Entwicklung gezeigt. Daneben mag die herbe Kunst des Martínez Montañés Haupteindruck gewesen sein. Es kreuzen sich in seinem Stile Einflüsse von verschiedenster Art.

1625, das war das Sterbejahr des Juan de las Ruelas, malte er im Auftrage des Marqués de Malagón 9 Szenen aus dem Leben des Apostelfürsten Petrus für die gleichnamige Kapelle der Kathedrale. Man mag sich seine Freude vorstellen, als sich ihm, dem Siebenundzwanzigjährigen, die Pforten des berühmten Gotteshauses öffneten. Für das Motiv des Gott-Vaters im Abschluß jenes gewaltigen Retabels wird man wohl neben Michelangelo auch Ribera als allgemeines Urbild annehmen dürfen. Von die-

sem hat Velázquez gesagt, »in Kraft und Schönheit des Pinsels lasse er alle hinter sich«. Nach Fertigstellung dieser Arbeit lebte Zurbarán eine Zeitlang zu Llerena in Estremadura, dem alten Regina Turdulorum. Wie es scheint, hat er aber in den zwanziger Jahren keinen längeren Aufenthalt mehr in Fuente de Cantos genommen. Von Llerena rief ihn das Kloster Merced Calzada nach Sevilla zurück. Der Kreuzgang sollte mit 12 Bildern aus dem Leben des Petrus Nolascus geschmückt werden (1629). Zwei Jahre zuvor soll noch nach Ponz für die Sakristei von San Pablo jenes Kruzifix, dessen Plastizität Palomino besonders gerühmt hat, entstanden sein.

Am 24. Juni 1629 sandte Rodrigo Suarez eine Bittschrift an das Stadtoberhaupt, um Zurbaráns dauernden Aufenthalt in Sevilla zu veranlassen. »Wenn, — so begründete er, — die Malerei nicht zu den geringsten Zierden des Staates zählt, dazu bestimmt, Kirchen und Wohnhäuser zu schmücken, so müsse man einen so vollendeten Künstler zurückbehalten, freilich ohne Bezahlung, da sonst die einheimischen Maler gekränkt würden.« Das Gesuch hatte Erfolg. Rodrigo Suarez wurde von Diego H. de Mendoza im Namen der Stadt beauftragt, den jungen Künstler wissen zu lassen, man wünsche seinen Aufenthalt; denn man habe »viel Gutes von seiner Persönlichkeit vernommen«. Man versprach auch, ihn zu begünstigen und ihm in all den Dingen, die er begehrte, behilflich zu sein. Allein da geschah das Unerwartete. Kaum hatte Zurbarán seine Werkstatt eingerichtet, da erhoben schon neidische Kollegen, allen voran Alonso Cano, bei dem Stadtoberhaupt Beschwerde. Sie verlangten, zuvor müsse sich Francisco einer Prüfung unterziehen, oder aber man möge ihnen die Erlaubnis erteilen, von den Zunftverordnungen Gebrauch zu machen. Zwei Schreiben wurden am 23. und 29. Mai 1630 verfaßt. Inzwischen aber hatte Zurbarán am 24. Mai die Gründe seines Verbleibens auseinandergesetzt. Er berief sich auf die Gunst seiner Gönner, vor allem

auf die des mächtigen Stadtoberhauptes D. Diego Hurtado de Mendoza. Der Sieg über Alonso Cano scheint vollständig gewesen zu sein.

Die Nolascus-Bilder zeigen die Weiterentwicklung seines Stiles ins Monumentale. Schwere, dunkle und warme Töne sind ihnen eigen, — die Barockmaler haben sie geliebt, — und der Gegensatz von Hell und Dunkel ist bereits wesentlich schärfer unterstrichen. Gar frühzeitig durfte er den Sonnenaufgang seines Ruhmes erleben. Rasch erkannte man, wie trefflich er Mönche zu porträtieren und Heiligengeschichten wiederzugeben verstand. Kein Kloster von Rang wollte hinter dem andern zurückstehen, Auftrag kam auf Auftrag, und zunächst wandte sich an ihn das Kloster des heiligen Bonaventura, das als einzige Franziskaner-Hochschule in Spanien eines glänzenden Rufes sich erfreute. Es ist von besonderer Wichtigkeit, daß der viel ältere Herrera zur gleichen Stunde und für denselben Platz den nämlichen Gegenstand zu malen hatte: Zurbarán war für die Epistel-, Herrera für die Evangelienseite tätig. Das war also eine Art von Wettbewerb zwischen älterer und jüngerer Sevillaner Schule. Darauf kam die Vision des seligen Alonso Rodríguez an die Reihe, gezeichnet und mit der Jahreszahl 1630 versehen. In dem folgenden Jahre, gleichzeitig mit der Santa Faz, malte er das Hauptbild, die Apotheose des Thomas von Aquin. Da mußte er nun, um einen inhaltsvollen Stoff ins Bedeutende zu steigern, den Himmel in die irdische Architektur hineinbeziehen. In italienischem Sinne wurde das Gemälde tektonisch angelegt, es ergab sich eine Doppelszene. Die Verklärung des Thomas von Aquin ist mehr als irgendeine andre Schöpfung seiner Hand lebendiger Besitz des spanischen Volkes geblieben, es war von jeher sein gefeiertstes Bild, am schärfsten mit dem Stempel seines Geistes bezeichnet. Große Figurenkunst hatte der dreiunddreißjährige Meister geschaffen. Aber zur selben Zeit, da der heilige Thomas im Aufblick gen Himmel seine Theologie niederschrieb, müssen

bereits jene vielen Mönchsgestalten im Geiste vor Zurbarán gestanden haben, bei denen er auch nach dem geistlichen Charakterkopf gerungen hat. 1631 ist die Mitte des Lebensweges erreicht.

Das 4. Jahrzehnt bedeutet eine Steigerung seines künstlerischen Bewußtseins. Wann wurden die Bilder für das Kartäuserkloster Santa Maria de las Cuevas gemalt? Ich meine: die Schutzmantelmadonna, den heiligen Hugo im Refektorium des Kartäuserklosters und den heiligen Bruno bei Papst Urban II. Ein festes Datum ist nicht überliefert, aber vor der Mitte der dreißiger Jahre muß der Anfang gemacht worden sein. Auch von dem Kartäuserkloster Jerez de la Frontera liefen zahlreiche Aufträge ein, es sind die Bilder, die heute im Museum in Cádiz die staunende Teilnahme der Reisenden erregen. Gewaltige Schöpfungen voll feierlichen Gehaltes, zum Teil auch Proben seines gläubigen Gemütes. Zurbarán ist ungemein sachlich verfahren, das will sagen, er besaß die außerordentliche Kraft eines unbedingten Willens zur Wahrheit, die er in der Wirklichkeit suchte. Sicherlich würde er damals noch mit Aretino bekannt haben, daß »Malerei nichts anderes als Nachahmung der Natur ist, und daß jeder, der sich ihr in seinen Werken am meisten nähert, auch der vorzüglichste Meister ist«. Zurbarán hat ein feines Organ für die Textur von verschiedenartigen Stoffen und Gewändern, gleichsam für ihr individuelles Leben, gehabt, vor allem aber wundert man sich über seine Fähigkeit, weiße Mönchskutten wiederzugeben. Darin ist er nun einer der ersten Spezialisten geworden. Er meistert die Skala von Licht und Schatten und sucht die Helligkeiten und Dunkelheiten mit vermittelnden Zwischentönen zu bringen, schon um eine besondere Stimmung in uns zu erwecken. Jene Ordenspriester scheinen zu leben, und Albertis Wort bestätigt sich hier, »die Malerei birgt in sich eine wahrhaft göttliche Kraft, indem sie nicht bloß gleich der Freundschaft bewirkt, daß ferne Menschen uns gegenwärtig sind, son-

dern noch mehr, daß die Toten nach vielen Jahrhunderten noch zu leben scheinen«. Dabei macht die Tatsache der plastischen Evidenz und hervorragenden Monumentalität es noch wahrscheinlicher, daß Zurbarán auch durch Montañés, wie schon oben bemerkt, Förderung erfahren hat. Gerade während seiner Jugendjahre hatte sich dessen künstlerische Kraft mit so großer Folgerichtigkeit entwickelt, Montañés' estatuas estofadas sind weltbekannt geworden.

Ohne Frage sind im 4. Jahrzehnt die höchsten Anforderungen an seine Arbeitskraft gestellt worden. Eine Reise nach Madrid muß angenommen werden. Wir erleben es, daß Zurbarán Hofmaler seiner Katholischen Majestät Philipp IV. wurde: 1638 hat er eine für die Kartause von Jerez bestimmte Hirtenanbetung mit »Franc' de zurbaran. Fillipi — Regis Pictor« unterschrieben. Wie kam der einfache, fromme Bauernsohn aus Fuente de Cantos zu solch einer Auszeichnung? Es ist nicht sicher, ob sie ihm als Anerkennung für seine Arbeit an der Königlichen Yacht »El Santo Rey Don Fernando«, die Sevilla Philipp IV. für Buen Retiro 1638 geschenkt hatte, oder für den Herkules-Zyklus zuteil wurde. Diese Bilder hatte jedenfalls schon zwei Jahre zuvor der Portugiese Manuel Gallegos in einem Gedichte besungen. Hat Zurbarán selbst alle zehn Arbeiten an den Gewölbezwickeln gemalt? Man staunt jedenfalls über die Art des neuen Auftrages und darüber, daß der Mönchsmaler auf einmal an mythologische Dinge sich wagen sollte. Für ihr Verständnis war in Spanien der rechte Nährboden nie vorhanden. Auch fragt man sich, wie wird der Maler sich dieser Aufgabe bei Bildern, in denen er doch nicht mit Gewandfiguren großen Stiles auskommen konnte, entledigt haben! Unbedingt nackte, muskulöse Menschenleiber mußte er auf die Leinwand zaubern.

Die vielumstrittene Frage nach der Echtheit jener Bildfolge ist hier noch nicht zu erörtern. Jedenfalls hat sich Palomino getäuscht, wenn er erst 1650 Zurbarán nach Madrid auf königlichen

Befehl durch Velázquez rufen läßt, den Buen Retiro zu schmücken. Es ist richtig, wir wissen nicht das genaue Datum seiner Ernennung zum Hofmaler, aber daß er diese Würde fast zwei Jahrzehnte später erhalten haben soll, ist vollkommen ausgeschlossen. Zurbaráns Stern muß damals heller und heller geleuchtet haben. Die Ehrung durch den Hof zog wohl die Ehrung durch Spaniens berühmtestes Kloster der Hieronymiten zu Guadalupe, das Alfons XI. 1389 gegründet hatte, nach sich. Der Abt seinerseits wollte durch die Aufträge für die Sakristei den großen Maler ehren. Es sind natürlich Bilder, die ihren Inhalt aus dem Kloster- und Wunderleben geschöpft haben, und die Regie der Geschichten ist dabei derart, daß ihr Sinn für den Außenstehenden am Anfang unverständlich ist. Jedenfalls gehört das Ganze mit zu dem Besten, das der Meister geschaffen hat. Religiöse Malerei und Dekoration klingen einheitlich zu einem festlich-feierlichen Eindruck zusammen, und in Auffassung und Aufmachung wirkt alles so ungewöhnlich, als ob Zurbarán gemeint habe, es handle sich in Wahrheit um die Wiedergabe weltgeschichtlicher Ereignisse. Leider sagen die Klosterurkunden auch kein Wort über des Malers Aufenthalt und seine Tätigkeit in Guadalupe.

Vermutlich war er 1639 in Sevilla; denn seine Gattin Beatriz de Morales wurde am 28. Mai in der Magdalenenkirche beige-
setzt. Der Totenschein nennt sie »el mujer del ilustre artista«. Zurbarán ging dann nochmals eine Ehe mit Leonor de Tordera ein. Sie schenkte ihm einige Söhne und 1645 eine Tochter Miguela Francisca, die am 24. Mai von Juan Martin de Amaya getauft wurde; Pate war der Kapitän D. Pedro Bicente. Endlich hatte der Magistrat von Sevilla am 14. Dezember 1657 einer Tochter von ihm, vermutlich der aus erster Ehe, ein Haus in der Calle Abades für Lebensdauer zur Verfügung gestellt. Sie wurde Äbtissin des Klosters der Madre de Dios in der Stadt Carmona.

Wir nähern uns der Jahrhundertmitte, es ist die Glanzzeit der europäischen Malerei. Damals fand die größte Periode seines Lebens in jenen Ewigkeitsgestalten von heiligen Männern ihren Abschluß. Wie nie zuvor hat er in den Schöpfungen von Thomas, Cyrill und Andreas die erhabene Wirklichkeit sichtbar gemacht und sein Ideal von der Erhöhung der menschlichen Erscheinung gepredigt. Seine ganze statuarisch-monumentale Gestaltungskraft hat er in konzentrierter Weise gleichsam in einer abschließenden Formel zusammengefaßt. Und wie hat er wiederum die Schönheit klösterlichen Lebens verkündet und klösterlichen Stimmungsschmelz eingefangen! Feierlich geht es da zu, — so feierlich wie Glockengeläute, das zum Osterfeste ruft.

Später, nach seiner Übersiedelung nach Madrid, 1658, lag auf einmal der Magnetpol seiner Kunst mehr nach Murillo zu. Der um 19 Jahre jüngere Sevillaner war inzwischen eine Berühmtheit geworden. Es ist kein Zweifel, an seiner weichen und zarten Malweise fand unser Meister sichtbaren Gefallen. So wird noch einmal frische Nahrung der Kunst des alternden Mannes zugeführt. Eine Reihe von Spätwerken verraten diesen fremden Einfluß deutlich, wie die Madonna mit den beiden Knaben von 1653 und von 1661 die unbefleckte Empfängnis. Dieses ist wohl sein letztes Bild gewesen. Mit einer Purissima hat Zurbarán begonnen, und mit einer Purissima hat er geendet.

Über den Madrider Aufenthalt sind wir nicht weiter unterrichtet. Als Velázquez 1658 zum Santiago-Ritter ernannt werden sollte, hat sich der Ordensrat nicht nur bei Alonso Cano, Carreño und Angelo Nardi, sondern auch bei Zurbarán Aufschluß über dessen Stammbaum erbeten. Unser Maler versicherte am 23. Dezember, das Blut des Velázquez sei rein und nicht mit dem von Juden und Mauren vermischt; auch fügte er hinzu, weder Velázquez noch irgendeiner seiner Vorfahren sei von der Inquisition bestraft worden, sogar im Dienste von ihr seien einige der Verwandten gestanden, und keiner habe jemals ein gemeines

Handwerk betrieben. Zurbarán hat sich bei dieser Gelegenheit einen alten Bekannten der Familie genannt: »40 Jahre kenne ich seine Eltern, Juan Rodríguez de Silva und Dona Geronima Velázquez, aber seine Großeltern väterlicherseits, Diego Rodríguez de Silva und Doña Maria Rodríguez habe ich nicht gekannt«.

Zurbarán ist noch am 28. Februar 1664 mit Francisco Rizi zusammen als Bildschätzer aufgetreten. Kurz darauf hat er sich zum Sterben gelegt, im Alter von 66 Jahren. Sein Grab ist unbekannt. Er hat Martínez de Granadilla, Bernabé de Ayala und die Brüder Polanco als Schüler hinterlassen. Nicht ungeschickt haben sie es verstanden, den Stil ihres Meisters zu erhalten und zu pflegen.

»Keine scharf gezeichnetere, homogenere, die Tendenzen spanischen Wesens in dieser Zeit nachdrücklicher zur Schau tragende Gestalt«, so sagt Carl Justi von Francisco de Zurbarán.

Nichts kann wohl unseren frommen Mönchsmaler feiner charakterisieren als jenes ideale Selbstbildnis beim Prinzen Alfons von Bourbon in Madrid. (Abb. 83) Es ist ein ergreifendes Denkmal seines persönlichen Glaubensbekenntnisses. Diese Wiedergabe verdanken wir sicherlich nicht Wünschen, die von außen her an ihn herangetreten sind, sondern einem tiefsten inneren Bedürfnis muß sie entsprungen sein. Wo in der Welt gibt es ein Beispiel dafür, daß ein Maler sich selbst so darstellte, darstellte in einsamer Karfreitagslandschaft, in frommer Zwiesprache mit dem Kruzifix? Der Maler hält in der Linken die farbenaufgesetzte Palette, die Pinsel sind für einen Augenblick in die eine Hand hineingelegt, damit die Rechte auf dem Herzen ruhen kann. Der Mund ist zum stillen Gebet geöffnet, und der ergaute, müde Meister schaut mit demutsvollem Glaubensblick zum Holze, an dem sein Erlöser hängt, empor. Das beschattete Antlitz ist tief geneigt: eben ist der Herr verschieden.

Voraussetzungen und Anfänge
seiner Kunst

1.

Der Name Zurbaráns ist von jeher mit dem Caravaggios in Verbindung gebracht worden, Palomino nennt unseren Maler den großen Nachahmer des Caravaggio (Museo pictórico). Dabei meint er, die Kunst des Spaniers habe mit der des Lombarden so viele Berührungspunkte, daß beide zum Verwechseln ähnlich seien und man oftmals überhaupt nicht unterscheiden könne, wer das Bild gemalt habe! Wie dem auch sei, die Gleichsetzung ist nun mal da, Zurbarán heißt der spanische Caravaggio. Wenn die Frage so gestellt wird: liegen unmittelbare formale Beziehungen vor, so ist sie nicht zu bejahen; legt man aber Nachdruck auf die Art der Hell-Dunkel-Behandlung, so ist sie nicht zu verneinen. Beide Künstler sind ähnlichen Zielen zugesteuert.

Was bedeutet das Wort Hell-Dunkel? Der Spanier redet von *Claroscuro* und nennt die Meister, die es anwenden, *Tenebrosos*. In der deutschen Schriftsprache tritt es nicht vor der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf, zum erstenmal in Christian Ludwig von Hagedorns »Betrachtungen über die Malerei« (Leipzig 1762), dann erst wieder in Goethes Farbenlehre. Eine Geschichte des Begriffes ist für die Malerei von Correggio ab noch nicht geschrieben worden. Das Versäumte nachzuholen, kann nicht im Plane dieses Buches liegen; immerhin sei auf einige Punkte aufmerksam gemacht. Lionardo, Correggio und Caravaggio sind für die Gesamtentwicklung entscheidend, von Tintoretto ist hier abzusehen.

Der moderne Mensch nimmt Anstoß an den alten Begriffs-

bestimmungen. Was heißt »richtig« und »natürlich«, wenn Leonardo definiert: »Helldunkel ist die richtige und natürliche Verteilung der Schatten und Lichter«? Aber er spricht auch: »Der Schatten soll die Farbe so gut wie verzehren«. Mithin: Lionardeske Schatten sind in Wahrheit dunkle Schatten. Die Lichter grenzen sich gegen sie ab. So hat es der lineare Stil des 16. Jahrhunderts verlangt. Correggio geht auf der eingeschlagenen Bahn weiter. Er leitet den malerischen Stil des 17. Jahrhunderts ein und stellt die Forderung auf: jeder Schatten erhält den Ton, der mit seiner Farbe übereinstimmt; es müssen ineinander überfließen die Lichter und Schatten, daß diese selbst Durchsichtigkeit erlangen; starkes Licht darf gegen tiefen Schatten nicht hart gestellt werden. Schon Aretino formuliert: »Das Hauptmoment des Kolorierens besteht in dem Kontrast zwischen Licht und Schatten, und darin, daß man ein Mittel findet, das die Gegensätze verbindet«. Nach Correggio ist Caravaggio für das Problem bedeutungsvoll geworden. Dieser war der Begründer des Naturalismus, und Zurbarán hat ihm gehuldigt. Die Antike und Raffael, die Akademien, Manieristen und Bolognesen waren ihm in gleichem Maße verhaßt. Kein Wunder, daß Baglione ihn darum den Antichristen der Malerei schilt. Caravaggio war der Natur durch und durch ergeben, er anerkannte sie allein als seine Lehrmeisterin. »Maler heißt bei mir einer, der die natürlichen Dinge gut nachzuahmen versteht.« Wie hat nun er das Hell-Dunkel behandelt? Man sieht bei ihm starke, schwere, düstere und dunkle Schatten, es fehlen die vermittelnden Halbtöne, und die Figuren sind ins Dunkel gestellt. Das Gesetz des trennenden Gegensatzes ist für Caravaggio das oberste Gesetz. Es gibt kein flimmerndes Hell-Dunkel, keine vereinzelt weißen Lichter zucken auf, und die Schattenflächen werden durch Reflexe nicht belichtet. Es ist eine Schwarzmalerei mit kellerartiger Beleuchtung, und darum hat man der Verdeutlichung halber das Wort Kellerlukenstil geprägt. Alois

Riegl, der geistvolle Kenner des Barock, hat sich auch zu der Darstellungsart der Tenebrosi geäußert: »Der Grund ist dunkel, ohne alle Reflexe, und die Figuren springen in metallischer Schärfe, in taktischer Begrenzung aus dem Grund heraus, und ebenso sind die einzelnen Teile aus dem Dunkel herausmodelliert.« Jedenfalls, Hell-Dunkel ist sowohl ein Hell als auch ein Dunkel, diese beiden Elemente stehen aber, theoretisch gesprochen, in keinem freundnachbarlichen Nebeneinander, sondern befinden sich in einem scharfen, unvermittelten Gegensatz. Das hat man offenbar stets unter diesem Begriffe verstanden. Ein kunsthistorischer Hauptbegriff ist er nicht, und er findet als solcher auch in Wölfflins Buch keinen Sonderplatz, er wird vielmehr von seinem Begriffe »malerisch« geschluckt. Prinzipiell wäre nichts dagegen einzuwenden, wollte man den Namen Caravaggios durch das Wort Hell-Dunkel ersetzen. — Immerhin erschien der Einfluß Caravaggios im Spanien des 17. Jahrhunderts so groß, daß alle starkschattigen Hell-Dunkel-Bilder in den Verdacht gerieten, unmittelbar von ihm abhängig zu sein. Nicht nur Zurbarán, sondern auch Ribalta, Ruelas, Herrera, Ribera und selbst Velázquez werden der zweite Caravaggio genannt. Die Spekulation über das Hell-Dunkel betraf also eine große Zeit-Angelegenheit.

Ribalta und Ribera, vorzüglich aber dieser, waren das Hauptmedium, durch das Caravaggio den Zurbarán beeinflusst hat. Ribalta (1551—1628), Riberas erster Lehrer, ist echter Spanier in der Temperatur der Empfindung und der Stärke des seelischen Lebens. Als unser Francisco zu malen begann, hatte jener sich schon vollkommen ausgesprochen. Es gibt im Prado ein wichtiges Bild von seiner Hand, Francisco muß es gesehen haben. Eine Vision des Heiligen von Assisi ist dargestellt. Es ist Nacht, ein Talglicht brennt dürrt auf dem mageren Tische, und der heilige Mann liegt wie im Krampfe hingekauert auf der Pritsche mit dem weißen Laken. Buße, Fasten und Krankheit haben den

Körper und die Seele mürbe gemacht. Da geschieht das Wunder. Plötzlich wird es taghell in der Zelle des Mönchs, und Lautenspiel dringt an sein Ohr. Ein jugendlicher Engel schwebt heran, er strahlt helles Licht von sich aus, Trost und Erlösung will er bringen. Es öffnet sich die Tür, und Franziskanerbrüder tauchen aus dem Dunkel des Grundes hervor. In fieberhafter Erregung erbebt Franz von Assisi, sein Mund öffnet sich, und geisterhaft verzückt starren seine spanischen Glutaugen aus den knöchernen Höhlen hervor. Das war nun ein Bild so recht nach dem Herzen des Zurbarán. In ihm konnte er Klosterluft und Askese, Mönchtum, Glaubenseifer und Ekstase studieren. Jene Welt sollte auch die seinige werden. Und wie wird er erst seine barocken Augen groß aufgemacht haben, als er Ribaltas geheimnisvolle Glorifikation des heiligen Bruno gesehen hat?

Allein was monumentaler Stil sei, konnte ihn doch weit besser der um 10 Jahre ältere Ribera lehren. Sein Einfluß ist unmittelbarer gewesen. Riberas männliche Kraft — es steckt Soldatenblut in ihm —, der Ernst seiner Vornehmheit, die große Festigkeit seiner Figuren und das Äußerste an Vereinfachung mußten Franciscos Phantasie entzünden. Auch Ribera hat den Boden des Anschaulichen nicht verlassen. Der Maler Lope preist ihn einmal mit den Worten: »Nehmt jenen Hieronymus oder jenen Kopf des heiligen Andreas, erscheinen nicht alle andren neben ihnen gemalt und sie allein voll Leben«?

Nicht ganz unrecht hat Palomino, wenn er Zurbarán zur eigenen Vervollkommenheit in die Schule des Juan de las Ruelas (1558(?)—1625) gehen läßt. Allerdings, der Einfluß dieses klerikalen Malers war nur von allgemeiner Art, Ruelas war sein Lehrer im ideellen Sinne. Indessen, eines seiner Hauptwerke, der Heimgang des heiligen Isidor (nach 1612), muß für Zurbarán mehr als eine Steigerung seines künstlerischen Bewußtseins bedeuten haben. Sicherlich hat er jenen Hochaltar von Sankt Isidor in Sevilla mehr als einmal mit wachsender Aufmerksamkeit be-

trachtet. Es ist eine Sterbeszene großen Stiles, und dabei ist das ganze kirchliche Zeremoniell entfaltet worden. Sehr beachtenswert ist die Wiedergabe der spanischen Typen und der rassigen, von Ekstase durchglühten Bildnisköpfe. Selbstverständlich hat den Bischof von Sevilla der Tod in der Kirche ereilt, aber es öffnet sich der Himmel mit Christus, Maria und ihren Engeln, und unten im Schiffe umgibt die kniende Sterbefigur ein ganzer Stab von Priestern und Meßknaben, Rittern und Gelehrten. Mehr von Tintoretto als von Caravaggio bestimmt, hat Ruelas die Vordergrundsfiguren in monumentaler Größe mit tiefen satten Farben wiederzugeben versucht, der Mittelgrund erglänzt in hellstem Lichte.

Jetzt erst nennen wir Francisco Herrera. Was gerade er für unseren Maler bedeutet, ist sehr bald zu erörtern, wenn von den durch Justi wiederentdeckten Bildern aus dem Leben Bonaventuras und der Apotheose des Westgotenkönigs Hermenegild (1624) die Rede ist.

Allein nicht nur Maler, sondern auch Bildhauer haben seine Lebenskurve bestimmt. Zurbarán hat etwas von dem großen Stile spanischer polychromer Holzplastik, von dem Stile des Martínez Montañés. Montañés' sachliches Denken, seine männlich-starken, ruhig-würdevollen Gestalten mit den schwermütigen, ernsten Köpfen müssen ihn förmlich zur Andacht gezwungen haben. Ja, so sehr sind oft beider Figuren innerlich miteinander verwandt, daß man denken könnte, der Maler habe auch modelliert und der Bildhauer auch gemalt. Mit Recht heißt darum bei den Franzosen Montañés le peintre-statuaire! »Es ist eine ganz auf dem Boden spanischer Empfindungsweise gewachsene Kunst, aber getragen von einem Formensinn, wie er nur in Sevilla zu finden war«, — dies Wort Justis über Montañés darf auch unbedenklich auf Zurbarán übertragen werden.

Alles in allem genommen, er faßt die ihm sich darbietende Kunst mehr als ein Ganzes auf, er entnimmt ihr das, was seinem

natürlichen und persönlichen Wesen entspricht und seiner Optik am meisten konform ist. Wo die eine Richtung die andre berührt, läßt sich nicht mehr genau feststellen. Es wäre triviale Kunstbetrachtung, die glaubt, alles und jedes auf ein formales Vorbild zurückführen zu können. Nach rein naturwissenschaftlichen Gesetzen summiert sich die Kraft der Vorfahren in den Nachkommen: Caravaggio und Ribera, Ruelas, Herrera und Montañés haben den Grundbetrieb seines künstlerischen Wollens und Wirkens bestimmt. Soll man jetzt schon mehr sagen? Ich meine, der Boden ist bestellt, auf dem die Saat Zurbaráns gedeihen kann.

2.

Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit der Natur gegenüber zeichnen den jungen Zurbarán aus. Im Alter von 18 Jahren, ein Jahr vor Murillos Geburt, ist sein erstes Bild entstanden, eine unbefleckte Empfängnis*), wenigstens ist es das früheste, das auf uns gekommen ist (»Franco de zurbaran fe/1616«). Die dreijährige Lehrzeit bei Diaz de Villanueva war noch nicht beschlossen. Diese Purissima ist einfach und trocken, mit harten, dunklen Schatten gemalt. Man spürt die ungeübte Hand und die noch schwach entwickelte Fähigkeit in der Kunst des Komponierens, aber der plastische Sinn spricht doch schon hier. Ungewöhnlich jugendlich ist Maria, sie zählt allem Anschein nach kaum mehr als 14 Jahre. Ganz langsam schwebt sie in der Bildmitte auf 7 Puttenköpfen stehend empor, von denen der unterste abwärts hängt und nach oben blickt. Ihr langer Mantel, vom Winde leicht aufgeblasen, ist zurückgeschlagen, so daß die zum Gebet gekreuzten Hände sichtbar werden. Barocker Aufblick.

*) Abbildung in *Los grandes Maestros de la Pintura en España*, Madrid (Fernando Fé), und in *Catalogo ilustrado de la Exposición de Zurbarán*, Madrid 1905 (J. Lacoste).

Silbrige Sterne auf bläulichem Äther mit zahlreichen darin schwimmenden Putten. Unten auf der Erde entwickeln sich friesartig Gruppen nackter Knäblein mit dicken, roten Wangen; sie singen den Abschiedsgruß. Eine sitzende Dreiergruppe ist in der Mitte, auf den Seiten die stehenden. Sicherlich aber sind all diese Knäblein keine eigenen Schöpfungen Zurbaráns; irgendwoher werden sie entlehnt sein, man denkt an venetianisch-tizianeske Engelbuben.

Wo ist die formale Vorlage für Maria zu suchen? Hat schon damals ein Vorbild der Plastik mitgewirkt? Maria selbst scheint wie aus Holz geschnitzt zu sein. Vielleicht aber hat sich der blutjunge Maler aus dem Umkreise seiner Sevillaner Spielgefährtinnen sein erstes Modell geholt; an der Gliederpuppe wird er dann den Wurf der Falten erprobt haben. Eine unmittelbare Anlehnung ist jedenfalls nicht nachweisbar.

Bis zum Jahre 1625 hören wir nun nichts mehr von ihm. Dann aber ist die Stunde gekommen, wo sich seiner Kunst die Pforten des Domes öffnen. Der Marqués de Malagón hat ihm den Auftrag erteilt, das dreigeschossige Retabel der Petruskapelle zu malen. Es war ein gewaltiges Stück Arbeit, bis alle 10 Bilder, zum Teil recht erheblicher Größe, an Ort und Stelle sich zusammenfanden. Schade nur, daß man keinen nachhaltigen Eindruck mehr bekommt; die Kapelle ist fast zu jeder Tages- und Jahreszeit in tiefste Dunkelheit getaucht. Schwierigste Augenarbeit ist zu verrichten, und mit Kerzenlicht versehen muß man zum Teil von hoher Leitersprosse aus Figur für Figur, Bild für Bild abtasten. Ein Glück, daß wenigstens bei einer einzigen Tafel, die als Krönung des Ganzen bestimmt war, die Nahbetrachtung im Museum möglich ist; eine moderne Kopie schmückt den ursprünglichen Platz.

Bei dem Motiv Gott-Vaters kann man zum erstenmal Zurbaráns energisch ausgesprochenen Willen zur Monumentalität erkennen. (Abb. 1). Woher hat er diesen Typ? In die nächste

Nähe von Michelangelo möchte man ihn setzen, es steckt in ihm etwas vom Geiste des Propheten Jeremias. Überlebensgroß thront »der Alte der Tage« inmitten von sich ballenden Wolken im unendlichen Raum; ein Chor von Seraphim umgibt ihn. In der breitrückigen, stark verkürzten Linken hält er ein langes Zepter, die Rechte aber ist mit mächtigem Ruck zur Seite geworfen. Es ist eine Schöpfergebärde von jugendlicher, kraftstrotzender Art. Als ob der Allmächtige eben die Menschheit erschaffen habe, die tief unten sein strenger und gütiger Blick trifft! Der Kopf mit der gewölbten Denkerstirne von imposanter Höhe ist gesenkt, der weiße Bart wallt tief auf die Brust herab, und hinter dem gekräuselten Haupthaar erscheint der Nimbus der Dreifaltigkeit als Symbol der ewigen Erhaltung, des steten Werdens und Vergehens. Der rote Mantel mit seiner breiten, belichteten Fläche ist trefflich gegeben, besonders zu beachten die große Falte, die sich in der Bewegung des ausgestreckten Armes horizontal über den Schoß hinspannt. Die Weltkugel wölbt sich noch schlecht. Scharfer Licht-Dunkel-Gegensatz. Die Figur ist nicht mit Rücksicht auf die Betrachtung von unten in die Bildfläche eingeschrieben.

Zuerst ist vermutlich die Schlüsselverleihung in Angriff genommen worden, sie ist das Mittelstück der nicht gerade bedeutenden Predella und in Anlehnung an Raffaels Teppichkarton entstanden. Bei ihm hat der junge Zurbarán sehen können, wie er das Thema »Weide meine Lämmer« zu behandeln habe. Allein jener große geschlossene Zug der stehenden Apostel ist auseinandergerissen, eine Dreiergruppe hat sich losgelöst, und an ihrer Spitze erscheint der kniende Petrus im Profil, dringlich im Emporblicken. Ihm gegenüber der auferstandene Herr, zusammen mit den übrigen Aposteln; die beiden Schlüssel ruhen noch in seiner Hand. Die psychische Durchleuchtung der Szene ist ziemlich schwach; harte, innerlich kalte Gestalten befinden sich in dieser spanisch-herben Landschaft.

Beiderseits der Schlüsselübergabe sieht man dann, wie der auferstandene Herr den Jüngern und der Magdalena erscheint, und wie Petrus mit Johannes als Begleitfigur den Lahmen heilt. Es ist jener Vorgang, den bekanntlich auch Raffael in seinem Karton gebracht hat. Als Arzt steht Petrus dem Bettler mit verbundenem Kopfe und nackten Beinen gegenüber, der Stock ist auf das Knie gelegt.

Das zweite Geschöß des Hauptaltars zeigt an seiner bevorzugtesten Stelle, am Ehrenplatze des Ganzen, die thronende Kolossalfigur des Petrus allein. Der Pontifex maximus hat eine weiße, dreifache Tiara auf dem Haupte, in der Linken das Zepter, die Füße ruhen auf zwei Kissen, rot ist der Mantel. Schon Waagen spricht von dieser »mächtigen Gestalt voll Würde und Wahrheit.«

Über die Vision des vor einem Felsen knienden Petrus, der die beiden Hände gen Himmel ausbreitet, ist nichts Besonderes zu bemerken. Um so wichtiger aber ist das Bild rechts mit Petrus, der ob seiner Sünden Reue empfindet; es ist ein klassisches Beispiel dafür, wie frühzeitig Zurbarán bei Ribera sich umgesehen hat; die Figur selbst geht auf dessen Radierung von 1621 (B. 7) zurück (Abb. 2).

Ganz einfach sind auch die obersten Gemälde gehalten: der Engel erweckt Petrus im Kerker, die unbefleckte Empfängnis und Quo vadis?

Dort im Petrusaltar werden Zurbaráns künstlerische Absichten bereits deutlicher. Nichts Architektonisches, nichts lebhaft Gestikulierendes, im Gegenteil, der junge Maler ist arm an Bewegungsmotiven, und er liebt auch keine Massenkombinationen. Die formalen Erwägungen sind im allgemeinen nicht von neuer Art; lediglich darauf scheint es ihm anzukommen, wie eine menschliche Figur als Einzelfigur, groß und monumental, im Bilde wiederzugeben sei. Alles ist so einfach wie möglich, darin besteht seine Ökonomie. Offen gestanden, manche

Figuren sind doch recht wenig eindrucksvoll, um nicht zu sagen, uninteressant.

Aber was soll man hier mehr über Dinge sprechen, die man nur mit allergrößter Mühe und bei völlig mangelhaftem Lichte sehen kann? Für ihre Aufnahme ist kein Photograph, selbst unter verlockenden Bedingungen, zu gewinnen — »no vale la pena, imposible Señor«. Dabei sind die Gemälde stark nachgedunkelt, der Firnis ist abgestorben, mithin der molekulare Zusammenhang zerstört.

1625 steht als sicheres Datum des Petrusaltares fest; 1627 wäre nunmehr zu nennen. In diesem Jahre malt Zurbarán für die Sakristei des Dominikanerklosters Sankt Paul ein Kruzifix, das bisher als verloren galt. Täusche ich mich nicht, so ist es in jenem Bilde wiederzuerkennen, das jüngst in München, im Kunstverein, vorübergehend ausgestellt war (Abb. 3, 4). Zeitlich wird diese Arbeit den übrigen fünf Darstellungen des Gekreuzigten vorangehen. Gerade das, was Palomino als besonders charakteristisch für jenes Kruzifix, das »die Mönche nur durch das verschlossene Gitter der schwach erleuchteten Kapelle gezeigt hätten«, hervorhebt, trifft zu: »Wer es zum erstenmal gesehen, habe gemeint, es sei eine Skulptur«! Scharf linear grenzt sich die Außensilhouette ab; die Rippen wie der linke Arm mit dem akzentuierten Gelenk sind hart wiedergegeben. Tief eingezogener Leib, das Haupt ist zur Seite geneigt und zurückgenommen, der Mund öffnet sich zum Klageruf. Auffallend bleich ist das Gesicht; der Körper, in kühlem Tone gemalt, hebt sich plastisch von dem tiefschwarzen Grunde, der neutralen Hintergrundsfläche, ab. Braune Schlagschatten bei von links einfallendem Lichte. Auf dem Suppedaneum stehen die Füße in geringer Verkürzung nebeneinander, jeder hat seinen besonderen Nagel bekommen, der aber ins Holz nicht tief eingeschlagen ist. Die Frage nach der Zweizahl der Fußnägel hat die spanische Theologie des 17. Jahrhunderts sehr lebhaft erörtert.

Es schließt sich an der Christus mit ängstlich suchendem Aufblick (D. Manuel Longoria in Madrid, Ausstellungskatalog Nr. 34 mit Abbildung).

In den andren Bildern, die zeitlich nicht weit voneinander getrennt sind, zeigt sich wiederum die gleiche plastische und naturalistische Anschauung. Das Urteil Palominos, daß er »das Fleisch nach der Natur malte«, bestätigt sich zunächst an dem Kruzifix des Museums in Sevilla (Nr. 195). Eine einfache Berglandschaft ist beigegeben (Abb. 5). Die Arme sind verhältnismäßig zu lang, die Beine zu kurz, ein Fehler, den erfahrungsgemäß gerade junge Künstler beim erstmaligen Modellieren eines Akts begehen. Zurbaráns Naturalismus übertreibt, Übertreibungen von dieser Art sind aber ein Zeichen der Unreife. Man sehe sich daraufhin die Halspartien und die schippenartig wiedergegebenen Fußnägel an. Zurbarán legt die Charakteristik und nicht seinen Schönheitssinn in die Wagschale, im Grunde genommen ist er ohne den starken, inneren Zug nach dem Schönen überhaupt. Guido da Reni würde dieses Gebilde als »roh und bäurisch« abgelehnt haben.

Hat er selbst die Übertreibung seiner Auffassung als störend empfunden? Er bringt noch zwei Variationen über das gleiche Thema. Es schließt sich an das Bild im Museum von Sevilla Nr. 206 (Abb. 6). Die Arme Christi sind jetzt kürzer, die Brust rundet sich mehr, und die Anatomie ist verständnisvoller durchgeführt. Weicher gebildete Schatten, es zuckt ein Reflexlicht auf dem linken Bein, das auch etwas zurückgenommen ist. Fester stehen die Füße auf dem reicher profilierten Trittbrett; das Schamtuch aber sieht aus, als ob es zurechtgesteckt sei. Die Verkürzung der Stirn ist stärker, und Christus ist edler aufgefaßt.

Besonders stark spricht die Verkürzung des Kopfes in dem Bilde des Museums in Sevilla Nr. 202 (Abb. 7). Sie ist die interessante formale Note und wirkt wie ein Klagegesang auf den eben Verschiedenen. In unheimlicher Todeseinsamkeit hebt sich

der Leib von dem nächtlich verfinsterten Himmel ab. Tot sind auch die Massen des weißen Lendentuches:

Der Schöpfer stirbt, und alle Kreaturen
Entbieten ihm des Mitleids heil'ge Pfande.
Die Sonn' erlischt; in schwarze Sterbgewande
Gehüllt stehn trauernd Berg' und Hain und Fluren.

Der Tod sogar zeigt Mitgeföhles Spuren:
Des Lebens Schrei dringt zu der Gräber Rande,
Weckt Heil'ge auf, sie gehn umher im Lande,
Des Gottesmords wahrhaftige Auguren.

(Bartolomé L. de Argensola, 1566—1631).

3.

Das Meisterstück war geglückt. Zurbaráns Ruhm muß nach der Arbeit für die Kathedrale rasch gestiegen sein. Wer das Leben des Apostelfürsten so anschaulich wie er gestalten konnte, hatte auch nach der Meinung der Sevillaner das Zeug dazu, die schweren und ernsten Stoffe der Heiligenlegende darzustellen. Immer wieder fiel die Wahl auf unseren Zurbarán. Kirchen und Sakristeien, Kreuzgänge und Refektorien baten um seine Bilder, Dominikaner, Franziskaner, Karmeliter und Kartäuser zogen ihn zur Verherrlichung ihrer Orden heran. Wir sehen ihn auf dem breiten Boden des kirchlichen Sevilla, wir begleiten ihn in die Wildnis des gleichsam aus Stein geborenen Guadalupe, wir belauschen ihn in der herben Einsamkeit von Jerez de la Frontera, wo ehemals Mauren Westgoten besiegt hatten. Sein Denken und Empfinden gilt nur dem Ruhme seiner Kirche, ja, die Meinung ist entstanden, er habe das Ordenskleid, wenn auch nur für vorübergehend, angelegt. Warum mehrten sich gerade die klösterlichen Aufträge? Mönchsszenen mit Ehrfurcht

und heiliger Scheu zu bringen, war gewiß nichts Neues. Was man aber besonders bei ihm geschätzt hatte, ist offenbar dies: er hat nicht mit den Augen des verzückten Schwärmers und nervös aufhorchenden Ekstatikers, nicht mit heißem Atem und wallendem Blut seine frommen Bilder gemalt, sondern die Legenden als spanische Legenden, ganz wie historische Ereignisse, mit unerbittlicher Sachlichkeit und Selbstverständlichkeit, mannhaft, streng und vornehm wiedergegeben. Wenn der himmlische Bote dem Petrus Nolascus im Traume das neue Jerusalem zeigt, oder Alonso Rodríguez Christus und Maria in seiner Klosterzelle empfängt, so sind das alles für ihn ebenso selbstverständliche Wahrheiten wie die Erscheinungen der Natur oder die Begebenheiten der Geschichte, genau so sicher beglaubigt wie der Fall von Granada oder die Einnahme von Cádiz.

Vergessen wir nicht, damals war die Zeit, wo die Inquisition auf ihrem Höhepunkte die Seele des Volkes in ihrem tiefsten, tiefsten Innern erschütterte, ein bedeutender Teil spanischer Intelligenz im Klosterleben sich zusammenfand und die ganze Nation als Ordensleute, als Tertiärer des heiligen Franz begriffen wurde! 1601 waren Raymundus de Peñaforte, 1622 Ignatius von Loyola, gleichzeitig mit Therese von Jesu, und 1628 Petrus Nolascus heilig gesprochen worden. Der 1256 in der Christnacht gestorbene Petrus Nolascus aber ist jener Ordensgründer gewesen, mit dessen Legende Zurbarán sich zunächst auseinanderzusetzen hatte. Mönchsbilder schlechthin, das ist der Gegenstand, auf den wir uns nunmehr einstellen müssen.

1. Jakob I. von Aragon (1213—76) beauftragt Nolascus, eine Moschee Valencias zu einem Mercedarierkloster einzurichten (Abb. 8). Sevilla, Dom.

Mit dieser Szene wird der Zyklus, wohl schon 1628, begonnen worden sein. Es ist einfachste und primitivste Perspektive. Der Horizont geht durch die Augen der stehenden Figuren, liegt im oberen Sechstel, und der Augpunkt ist ganz nahe am

rechten Rande des Bildes. Daraus folgt, daß es als linkes Seitenstück bestimmt war, als rechtes wird dann das Engelkonzil gedient haben, und in der Mitte hing vermutlich der Tod des Heiligen. Drei Kniefiguren erscheinen, denen eine weitaus größere Zahl von Stehfiguren schräg gegenübergestellt ist, so daß der Blick die Gnadenmadonna trifft. Es herrschen noch viele Unvollkommenheiten, namentlich in dem reicher besetzten Teil der Bühne. Im Sinne der bildnerischen Klarheit bleibt es ein Fehler, daß die Beine des Königs so gar nicht zum Körper passen wollen; derselbe Vorwurf trifft auch die Figur des Pagen mit dem Königsschild im Vordergrund. Neben ihm erscheint ein zweiter, er hält einen Stechhelm mit herabgezogenem Visier. Caravaggio hat ein ähnliches Motiv gebracht (Louvre).

Das ist Zurbaráns erstes vielfiguriges Bild; der Porträtkopf liegt ihm am Herzen; die Gegensätze von Licht und Schatten sind noch schwach entwickelt.

2. Petrus Nolascus stirbt in der Christnacht 1256 (Abb. 9).

Diesmal liegt der Horizont am unteren Rande des obersten Sechstels. Der Augpunkt aber befindet sich nahezu in der Bildmitte und wird durch die Verlängerung der Steilfalte des Mantels beim lesenden Priester betont. Die Flächenfüllung ist seltsam gedrängt und dennoch zerrissen; trotz der Ruhe im einzelnen herrscht Unruhe im ganzen. Es scheint auf eine elliptische Komposition abgesehen zu sein, auffallend bleibt nur in dieser Kurve das Loch zu Füßen des Sterbenden. Das Ganze zerlegt sich in vier in sich geschlossene Gruppen: die vorderste mit den Heiligen weist durch den Engel auf die unsymmetrisch im Bilde thronenden Figuren von Christus und Petrus mit dem Schlüssel. Mit sich selbst beschäftigt und in Andacht versunken sind dann die Mittelgruppe der lesenden Ordenspriester und die drei Personen ganz links. Ist es aber nicht so, als blickten sie von außen her in das Geschehnis hinein? Der kniende Mönch breitet die

Hände erschreckt aus, er wartet, bis das Leben jenes alten Mannes erloschen ist. Zurbarán hat offenbar eine fremde Vorlage für die Engelfigur benutzt. Bei dem ausgestreckten Arme sucht er keine Verkürzung, die doch seit dem 16. Jahrhundert als die Krone der Zeichnung gegolten hat.

3. Eine Vision bestärkt Nolascus in dem Entschluß, einen Orden zur Erlösung christlicher Sklaven aus maurischer Gefangenschaft zu stiften (Abb. 10).

Der Horizont ist durch das Hauptgesims dargestellt. Der Augpunkt liegt links. Der eintretende Heilige bildet mit dem im Chorstuhl stehenden Engel einen Rahmen, und hinter diesem erscheint erst ein zweiter visionärer Raum. Vermittelnd wirkt das Pult mit dem aufgeschlagenen Psalterium. 25 Personen sitzen und stehen in zwei Reihen ringsherum. Man sieht kaum Hände, nur Köpfe und weiße Kutten. Der Stoff aber ist hart wie Schnee gefroren: bei dem Engel rechts nimmt sich die auf dem Fliesenboden aufstehende Rockmasse wie die Seitenwand eines Betstuhls aus. Maria, ganz still und demütig, senkt das Haupt. Die langgewandeten Engelmädchen sitzen friedvoll und ernst wie brave Konfirmandinnen beieinander, nur eines scheint sich zu langweilen, es ist das rechts hinten: verdrossen wendet es den Kopf von der frommen Gesellschaft ab.

4. Das Wunder auf dem Meere*) (Abb. 11).

Ohne Zweifel war es ein Mittelbild oder eine Komposition für sich; der Eindruck hält an, daß es ehemals hoch aufgehängt war. Man kennt aus dem Sevillaner Museum Pacheco's Gemälde mit ähnlichem Inhalt, wo der heilige Petrus Nolascus in voller Ordenstracht im Schiffe sitzt und neben sich den Kasten mit dem Gelde zur Loskaufung der Gefangenen verwahrt hält. Welch

*) Der Sklavenmeister hatte Nolascus in einem Kahn ohne Ruder, Segel und Steuer aussetzen lassen, der Sturm sollte das Schiff mit dem Christen vernichten. Aber »Gott ließ ihn glücklich in Valencia landen«; vgl. P. Helyot »Histoire des ordres monastiques«. Paris 1714, Band III, S. 271.

ein Gegensatz zu Zurbarán! Pacheco ist trocken und nüchtern, es fehlt ihm völlig das Verständnis für die edlen Absichten des Ordensmannes, der seine Mönche dazu verpflichtet hatte, christliche Gefangene mit Aufopferung ihrer gesamten Habe loszukaufen. Zurbaráns Überlegenheit ist offensichtlich, er hat das Mystische des Vorgangs herausgeholt. Er sagt, was braucht ein Heiliger zur Fahrt übers stürmische Meer einen Fährmann, wenn er sich des göttlichen Beistandes sicher fühlt? Ein Bittgebet genügt, demutsvoll blicken die Augen gen Himmel. Die rechte Hand ist zur Seite genommen, während die Linke den Stab hält, daß der Mantel zum Segel wird. Freilich, so kann der Wind den Mönch nicht dorthin bringen, wohin der Körper gerichtet ist, der Heilige müßte rückwärts fahren. Aber wie leicht und unbelastet schleicht doch der Kahn über die Wogen dahin! Meer und Schiffe, Häuser, Berge, die Burgen und die Menschen am Strande sind nicht Gegenstände der Wirklichkeit, sondern wie heraldische Figuren stilisiert, sind Zeichen mit inhaltlichem Sinne.

5. Der Engel zeigt Petrus Nolascus im Traum das himmlische Jerusalem (Abb. 12).

Der Horizont verläuft in Schulterhöhe der Figuren, und der Augpunkt liegt links am Bildrande. Im Verhältnis zur Kniefigur ist der Engel etwas zu klein; die Verkürzung des Armes ist zu beachten. Petrus Nolascus, in gelber Kutte, ist vor dem Tische kniend eingeschlafen, die linke, beschattete Hand stützt das Haupt. Auf dem Tische sieht man einen Folianten, Seite 191 ist aufgeschlagen. Ein Scherenstuhl steht hinter dem Heiligen. Das himmlische Jerusalem erscheint als heraldisch stilisierte Architektur.

6. Die Erscheinung des gekreuzigten Petrus (Prado) (Abb. 13).

Es ist sinnlos, nach einem Horizont zu suchen. Wo kniet der Heilige? Petrus scheint in einer Wolke vom Himmel herab-

gestürzt zu sein; er müßte zerschellen, und sein Körpergewicht müßte eine weit größere Spannung in den Armen auslösen. Aber ist es nicht poesielos, das Bild, das doch lediglich mystisch gedacht ist, so zu sezieren? Lehrreich ist die Gegenüberstellung mit Caravaggios, Renis und Rubens' gleichnamigem Thema.

Diese beiden letzten Gemälde sind 1629 anzusetzen, die Erscheinung des gekreuzigten Petrus ist signiert und datiert: »Franciscus dezurbaran faciebat 1629«. Sie sind stilistisch vorgeschrittener als die eben behandelten Nolascus-Bilder.

Neben dem Nolascus-Zyklus hat Zurbarán noch elf lebensgroße Mönche für die Klosterbibliothek der Mercedarier geschaffen. Ponz hat sie noch an ihrem ursprünglichen Orte gesehen, heute aber kennen wir nur mehr fünf davon, die sich in der Akademie zu Madrid befinden. Aus formalen Gründen wollen wir in anderem Zusammenhange von ihnen sprechen.

Der Bonaventura-Zyklus

Man wird kaum glauben, die Vision des Petrus Nolascus von 1629 sei in demselben Jahre wie der Vier-Bilder-Zyklus aus dem Leben Bonaventuras entstanden; der stilistische Unterschied scheint zunächst nicht ganz unerheblich zu sein. Vernimmt man aber, Zurbarán hat ihn zusammen mit dem um 22 Jahre älteren Francisco Herrera in einer Art von Wettbewerb gemalt, so begreift man, wie sehr der Jüngere alle Hebel in Bewegung setzte, um etwas Großes zu leisten. Herrera war damals der Altmeister in Sevilla und der angesehenste Maler der vorhergegangenen Generation. Er konnte Zurbarán als Vorbild dienen, und der Erfahrenere wird mehr als einmal ratend zur Seite gestanden sein. Welche Szenen hat denn das Franziskanerkloster in Auftrag gegeben?

1. Der heilige Bonaventura verweist Thomas Aquinas auf den Gekreuzigten. (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.)

Pietro Galesini erzählt, Thomas Aquinas habe einmal den Theologieprofessor der Pariser Universität Bonaventura besucht und gebeten, ihm seine Bücher zu zeigen, damit auch er die Werke sich anschaffe, aus denen er seine so vielseitige Wissensfülle schöpfe. Da habe ihm Bonaventura das Bild des Gekreuzigten mit dem Bemerken gezeigt, er sei der ausgiebigste Quell aller Gnaden für das, was er gelesen und geschrieben. Das ist der Inhalt. War wohl der Leser auf Bonaventuras Antwort vorbereitet? Sicherlich hat er auch ein Bild mit größerem Aufwand und von stärkerer Theatralik erwartet (Abb. 14).

Der Blick richtet sich zuerst auf Bonaventura selbst. Er ist an einen ganz einfachen Tisch herangetreten, schlägt den Vor-

hang zur Seite, und die Bewegung der Hand und die Neigung des Kopfes reden deutlicher als Worte es vermögen. Fast Verlegenheit mit Glückseligkeit gemischt drückt sich in den Zügen des Franziskanerkopfes aus; der Mund öffnet sich zum Sprechen. Andacht und ruhige Teilnahme verraten die fünf Begleitfiguren. Von ergreifender Schlichtheit ist der heilige Thomas, verhaltene Neugier und Staunen blicken aus seinen Augen. Wie er den Kopf hebt! Die Hände wollen sich demutsvoll zusammenfügen. Aus der schwarzen Stille des Grundes taucht das Kruzifix hervor, befindet sich dort, wo der Augpunkt über den Horizont hinaus zu liegen kommt. Dieser ist durch ein paar Linien, durch die Verfallung des Türsturzes und die Querleiste der Tischbeine hineinkonstruiert. Zuerst wurden die Figuren, dann die Architektur gemalt. Rückwand, Bücherbrett und Tisch liegen parallel zur Bildebene. Mit der Genauigkeit eines Stillebenmalers sind die einzelnen Motive wiedergegeben, der Totenkopf, die Kielfeder, der Stuhl mit den Reflexen an den Knöpfen, die Bücher, sowohl die aufgeschlagenen wie die im Brett. Man liest auf dem Rücken der schweinsledernen Bände die Namen der großen Kirchenväter: »diui Jeronimi, Augustini opera tom. I«.

Die schlichte Gefühlsäußerung in Verbindung mit der Schlagkraft der Erzählung macht das Gemälde in seiner Art zu einem klassischen. Zurbarán ist ein Meister der großen und einfachen Worte. Wie undenkbar wäre solch ein Werk auf dem Boden des italienischen Barock! Man braucht Zeit, um dieses ungemein schlichte Ereignis nachzuerleben.

2. Die Papstwahl durch den heiligen Bonaventura. (Gemäldegalerie Dresden.) (Abb. 15.)

Wie die Legende erzählt, konnten sich die Kardinäle im Jahre 1271 bei der Papstwahl über den Nachfolger Clemens IV. nicht einigen. Darum überließen sie es Bonaventura, den richtigen Mann zu ermitteln. Allein er wählte auch nicht einen von den

17 anwesenden Kardinälen; denn ein Engel hatte ihm auf sein Gebet hin den Namen des Visconti von Piacenza, Archidiakonus von Lüttich, genannt, der als Gregor X. den Thron bestieg. Bei Zurbarán handelt es sich natürlich nicht um eine ausführliche breite Erzählung, sondern seine Phantasie hängt sich mehr an die große Einzelfigur. Das Heroische in Auffassung und Stimmung ist entscheidend. Er läßt Bonaventura vorn auf erhöhter Bühne knien; die Hände, als Masse gesehen, sind zum Gebet zusammengepreßt. Der Profilkopf ist leicht nach oben genommen. Ein Wolkenengel greift unmittelbar in die Handlung ein: es soll das Übernatürliche natürlich gemacht werden. Wie groß ist doch der Kraftinhalt dieser einfachen majestätischen Kniefigur! In Spanien hatte man seither noch niemals solch eine monumentale Betergestalt vor sich gesehen, und man fragt sich, sollte man es für möglich halten, daß dieser Bonaventura gleichzeitig mit Petrus Nolascus im Anblick des gekreuzigten Apostelfürsten erdacht wurde! Mit vornehmem Takt sind die sechs Kardinäle in den Mittelgrund gestellt, zwei erscheinen als Rückfiguren, damit das Auge nicht zu lange auf dieser Gruppe weile. Die drei Weltlichen aber befinden sich näher und tiefer und sind sogar im Schatten; schweigend stehen sie zusammen.

Ein kräftiges Seitenlicht modelliert die Gegenstände in einer reichen Skala von Tönen. Den vorderen helldunklen Raum durchflutet ein mystisches Goldlicht. Köstlich gemalt ist die obere Decke auf dem barocken Tisch, auf dem noch eine bronzene Schüssel mit der dreifachen Tiara sichtbar wird. Es ist bezeichnend für den Barock, daß er sich nicht mit einer einzigen Decke begnügt, es sind zwei schwere und massige Decken, die obere ist heller im Ton, saturn über karmin, und dem Rot antwortet das Scharlachrot im Gewand und Barett der Franziskaner generale; karmin sind auch die Lasuren. In kühlem silbrigem Grauschimmern Platz und Kirche. Nicht zu vergessen die Ärmel der braunen Mönchskutte, sie sind bereits ineinandergemalt.

3. Johannes Fidanza leitet ein Ordenskapitel (Louvre). (Abb. 16).

Das ist nun das Bild, das uns Zurbaráns gemeinsame Tätigkeit mit Herrera deutlich vor Augen führt. Beide haben ja nicht nur sinngemäß in ihre Arbeit sich geteilt, sondern auch Befruchtungen müssen stattgefunden haben (Abb. 17). Justi, der den Zyklus wieder zusammengebracht hat, urteilt ganz allgemein: »Der Stil Zurbaráns zeigt Anklänge an Herrera, besonders in den hellen Schatten, dem Zug des Konturs, wie man ja oft bei solchen gemeinschaftlichen Arbeiten einen gewissen Austausch der Eigenschaften bemerkt«. Aber ist damit alles gesagt? Die Mönchsversammlung Zurbaráns setzt doch Herreras Komposition voraus, und Herrera muß ihn auch in der Meinung bestärkt haben, man könne in solch einem Bilde gar nicht genug geistliche Porträts auf die Leinwand bringen. Auch Francisco setzt die Hauptfigur rechts in den Vordergrund, aber er hat doch das Bedürfnis gehabt, sie monumentaler herauszuholen. Bei Herrera ist der Prior auch einer, aber nicht der Mann, der alle in allem überragt. In diesem Punkte setzt der neue Stil bei Zurbarán ein. Die lange Doppelreihe der begleitenden Personen zieht sich schräg nach dem Bildrande hin. Herrera aber kennt noch schlechter als sein jüngerer Kollege die Gesetze der Perspektive; in seinem Gemälde liegt der Horizont der Architektur des Hintergrundes über den Sitzenden, und die Gruppierung steht mit dieser perspektivischen Konstruktion in keinem Zusammenhang. Die Größe der Köpfe wächst wohl nach vorn, allein wie reimt es sich zusammen, daß Herreras Kniefigur einen kleineren Schädel als der Alte zu seiner Linken hat, der die Rechte behutsam erhebt und gerade das Wort ergreift? Ich kann mir nicht denken, daß unser Maler allzu günstig über Herrera geurteilt habe. Immerhin, er hat die Vorlage übernommen. Allein die Art der Verarbeitung zeigt die überlegene Kraft seiner sinnlich-monumentalen Anschauung, und man spürt auch, daß Francisco

ein Freund des vornehmen Velázquez war. Die wuchtige Diagonale biegt vorn um, die Sitzfigur des bärtigen Priesters erscheint als Rückfigur: funktionell bedeutet sie dasselbe, wie der schräg gestellte Lehnstuhl im Berliner Bilde. Man beachte das Loch in der Komposition. Neu ist auch die Art, wie die vordere Gestalt, vom Bildrand überschritten, zu groß erscheint und doch zu klein im Verhältnis zu den Sitzenden ist. Auffallend, daß der Horizont unterhalb der Köpfe dieser Figuren liegt. Zurbarán bringt wiederum die Rückwand parallel zur Bildfläche; die wenigen perspektivischen Linien ergeben einen außerhalb des Rahmens liegenden Augpunkt, der sich dem thronenden Kardinal gegenüber befindet. Das Bild ist als rechtes Flügelbild zu denken.

Interessant sind auch Herreras Mönche; sie sind aus einer andren Stimmung hervorgegangen und wesensverschieden in Gebaren und Charakter. Herreras Priester tragen bizarres Gepräge, sind merkwürdig ungepflegt und unberührt von aller zeitgemäßen Kultur; dicke, rauhhaarige Wollstoffe umschließen die hageren Körper. Es sind gute alte Herren. Einer aber von ihnen ist von tückischer Frömmigkeit, ich meine den sitzenden Dorfpriester mit der Brille, der den Kopf neigt: seine Augen prüfen den Knienden auf Herz und Nieren. Ich sage, der scharfgeschnittene Kopf daneben mit der charakteristischen Adlernase fällt ganz aus Herreras Stil heraus und muß von Zurbarán selbst in Herreras Bild hineingemalt worden sein. Das mag wohl mehr als künstlerischer Scherz gedeutet werden. Wichtiger bleibt doch der kompositionelle Zusammenhang.*)

4. Der heilige Bonaventura auf dem Paradebett (Louvre). (Abb. 18).

Tote Mönche, — das ist gewiß nichts Neues. Eine Sterbeszene mit starken Affekten müßte eigentlich ein Lieblingsgegen-

*) Die »Kommunion des Heiligen« (nach Justi) will August L. Mayer mit dem Gemälde im Palazzo Bianco in Genua (Saal IV, Nr. 11) identifizieren.

stand des Barock, vor allem des spanischen, sein. Man ist über Zurbaráns Lösung des Themas überrascht; denn es ist kein Unterschied in der Stimmung zu dem vorangegangenen Bilde, und wenn man nicht die Prachtgestalt auf der Totenbahre vor sich hätte, würde man wohl kaum an eine Trauerversammlung denken. Das Gemälde ist innerhalb der Bonaventura-Folge ein Hauptbeispiel seiner monumentalen Empfindung und stellt in allen Punkten gegenüber dem Tode des Petrus Nolascus eine höhere Entwicklung dar. Die Komposition ist einheitlicher. Ehern spricht die Diagonale der Bahre. 16 Personen sind um sie versammelt, zwei davon als Rückfiguren im Vordergrund, aber weit auseinander: so wird die Bahn über das schneeige Weiß des Priesterrockes zum toten Kopfe hin frei. Ein Mönch steckt eben das Kruzifix in die starren, bekleideten Hände, und ein zweites, gemaltes erscheint auf der Alba des Papstes Gregors X. Er ist die hervorragendste Figur im Bilde.

Was an Porträtabwechslung auch hier wieder geleistet ist, verdient hohe Anerkennung. In allen vier Gemälden gibt es auch nicht zwei Köpfe, die sich gleichen, und angenehm berührt es, nichts vorzufinden, was Herreras verwahrlosten Bettelmönchen mit den verwitterten und verkrusteten Gesichtern ähnlich wäre. Nur Würde und Vornehmheit herrschen vor. Wie seltsam ist doch der sich beugende Mönch im Hintergrund, der die Rechte flach auf sein Haupt legt und ängstlich und verstohlen zugleich zur Seite blickt! Meisterhaft charakterisiert Zurbarán die stofflichen Unterschiede; er weiß, wie die Falten eines schweren Brokats nur mühsam ihr Leben erhalten, er scheidet die frische von der abgetragenen Wolle und kennt die Struktur von Samt und Seide wie kaum ein Sevillaner. Die Lichtwerte in den Köpfen sind verschieden, das Licht ist grundsätzlich irrational, ist inkommensurable Größe.

Der Stil der dreißiger Jahre

1.

Zurbarán muß mit inniger Freude das Leben des Bonaventura gemalt haben. Es war ganz nach seinem Sinne, die Fürsten der Kirche, ihre Seligen und Heiligen auch hienieden unsterblich zu machen. Er konnte sich gar nicht genug tun in immer neuen Versuchen, würdevoll und erhaben von der Schönheit des Klosterlebens im Stile alter Klosterchroniken zu sprechen. Wie weit seine Auftraggeber ihm dazu verholfen haben, sagen uns all die vielen Schöpfungen der nächsten Jahre. Der Zeitraum von 1630–40 umschließt das größte Stück seiner Entwicklung. Nicht in hastigen Kurven ist sie verlaufen, sondern ungewöhnlich frühzeitig hat der Spanier — ganz wie Murillo — die Höhe erreicht, um auf ihr lange zu verweilen: dort traf er sich mit den großen Malern.

Nunmehr wird die Einzelfigur herausgehoben und in den großen Stil einer fast skulpturalen Malerei übersetzt. Geistige Vertiefung und individuelles Gepräge werden immer mehr erreicht. Aber seine Mönche und Priester sind gewiß nicht schwere Stubenheilige, sondern sind Männer, denen die Gedanken kraft göttlicher Eingebung mühelos durch die Feder fließen. Stets wird der notwendige Ernst verlangt. Nur einmal, bei Hieronymus Perez (Abb. 19), nimmt er sogar schwermutsvolle Formen an: fieberhaft, fast verstört, blicken die Augen aus dem von der Kapuze umrahmten Gesicht. Das Licht sammelt sich in großen Flächen. Groß und breit spricht das gelbe Gewand; es hat viele senkrechte, breitrückige Falten an der einen Seite, an der andren aber treppt sich der Stoff wie bei

gotischen Figuren ab. Wurf und Linie der Kutte sind an der Gliederpuppe erprobt. In äußerer Ruhe steht schreibend der Pater still, fast stumm da, um den Mund formt sich eine Sprechfalte, und er tritt mit dem Beschauer in Blickföhlung.

Diese Beziehung zu dem Betrachter trifft auch bei dem lesenden Kartäuser zu, wo wiederum etwas von der Angst eines nordisch-gedrückten Gemütes die besondere Stimmung ausmacht (Abb. 20). Das Bild beweist, daß Zurbarán sich damals auch mit der sitzenden Mönchsfigur getragen hat. Aber was ist das für ein breites Sitzen in der Diagonale! Der doppelt überschschnittene Lehnstuhl steht an der einen Seite, und an die andere reicht das linke Knie. Der Parallelismus der Linienführung ist da, wie auch die Forderung nach großer und einfacher Erscheinung; nur die Falten sind noch unklar gegeben, man spürt das Suchen, und der feste Stil ist noch nicht gewonnen. Aber was will das gegenüber dem Reichtum der Schatten- und Lichtmassen bedeuten? Das Weiß der Kutte ist bereits ganz köstlich gemalt, so wie es eben nur ihm möglich war. Über dieses Weiß könnte man eine besondere Abhandlung schreiben, und gar bei diesem Bilde scheint es, als ob Zurbaráns Palette auf eine einzige Farbe sich beschränke! Wie es durch die tiefsten Schatten silbrig hindurchzittert! Man vergißt ganz, daß der Mönch in beiden Händen ein Schriftstück hält und dazu noch eines in italienischer Sprache (*»molto R' sig' mio Coss^{mo}«*). Wie ein in Stein gehauenes Denkmal wirkt der lesende Mönch der Kartause.

Zurbarán findet in wenigem schon vieles ausgedrückt; er schränkt den äußeren Apparat ein, er streicht möglichst die dekorative Architektur und malt dunkle Flächen, vor denen dann die Gestalten sich hell abheben. So genügt ihm als Motiv ein rot gedeckter Tisch mit einem geschlossenen Kodex oder dem schwarzen Barrett darauf, auch das Tintenfaß mit der Kiehfeder findet dort seinen Platz. Mit der gleichen Sorgfalt, ohne Absicht auf Verschönerung, ist alles gemalt. Die volle Glatze

des alten Pedro Machado (Abb. 21) interessiert nicht weniger als das üppige, tiefschwarze Haar und die eleganten Hände des Francisco Zumel.

All das Gesagte bezieht sich auf die schon oben erwähnten Mercedarier der Madrider Akademie. Von den elf Bildern dieser Art sind im ganzen aber nur fünf dorthin gelangt: Pedro Machado, Francisco Zumel, Fernando de Santiago, Hieronymus Perez und ein unbekannter Mercedarier: dazu gehören noch Hieronymus de Carmelo, Bischof von Teruel, und der Märtyrer-Bischof, dem ein Engel den Kranz aufs Haupt setzt (Sevilla, Museum Nr. 196 und 205). Um 1633 sind wohl all diese Figuren anzusetzen.

Älter ist das Bildnis des Mercedariers S. Miguel del Pozo (Abb. 22), es ist 1630 entstanden (Galerie Ehrich, New York). Zur Monumentalität der Figur tritt die Monumentalität der Farbe hinzu: das Weiß der Kutte schimmert wie frischer Schnee. Gefühlvoll ruht die rechte Hand auf ihrem Schatten, die Linke aber hält das Kruzifix, dessen mächtiger Balken dem rechten Arm des Mercedariers parallel geht. Der Mönch blickt starr auf den Heiland. Die Askese hat das Gesicht aufgezehrt, die Nase lang und schmal und die Augen tiefliegend gemacht. Der scharfe Knick in der Nasen-Augenlinie spricht von überstandem Leid, mehr noch von reumütiger Kasteiung.

Gleichzeitig ist die Vision des seligen Alonso Rodríguez (Abb. 23).

In diesem Bilde wie in einem seiner Hauptwerke, der Apotheose des Thomas Aquinas vom folgenden Jahre, bringt nun Zurbarán seine Helden unmittelbar mit dem Himmel in Verbindung. Man kann wiederum feststellen, daß spanische Kunst die Kunst der großen Gegensätze ist: auf der einen Seite die Ausbreitung eines ungewöhnlich ernst gemeinten Realismus, auf der andren aber die allerstärkste Entfaltung von mystisch-transzendentalen Vorstellungen. Spanische Heilige sind schon hienieden

völlig eins mit dem Jenseits, und wo der Gedanke an den Himmel erdacht wird, da ist auch schon der Himmel in greifbarer Nähe vorhanden.

Bei der Vision des Alonso Rodríguez bringt also Zurbarán zwei Geschosse, ein irdisches und ein himmlisches. Mittel- und Hintergrund bilden sich weiter aus. Unten auf der Erde sieht man Rodríguez im Schutze des stehenden Engels, der flach die Linke auf seine Schulter legt und schräg nach oben weist, knien. Vom Himmel her, von Christus und Maria, empfängt er die Herzensmale, sie zeichnen sich deutlich auf dem schwarzen Priesterrocke ab. Lautenspiel und Gesang erfüllen den Raum. Die Haare des prachtvoll geflügelten Engels sind in plastische Ringel aufgelöst.

2.

Die Apotheose des Thomas Aquinas.

Es ist eines seiner Hauptwerke und ein Heiligtum der Sevillianischen Kunst, 1631, ein Jahr vor Rembrandts Anatomie gemalt (Abb. 24). Jeder Spanienreisende hat es gesehen, und oftmals ist es beschrieben worden. Ehemals schmückte es den Hochaltar der kleinen Thomaskirche, gegenüber dem Alcázar. Einer alten Tradition zufolge soll der Meister 30000 Realen dafür bekommen haben, und es wird auch berichtet, sein Freund D. Agustín Abreu Nuñez de Escobar, der Racionero von Sankt Thomas, habe als Modell für den Titularheiligen gedient, und der Priester dem Kaiser gegenüber stelle den Gründer jener Kirche, den Erzbischof Diego de Deza dar, neben ihm sei der Rektor D. Diego Ortiz.

Auf alle Fälle handelt es sich hier um die Weiterentwicklung des Bildgedankens von 1630, aber das Werk ist ein vollendetes Beispiel für einen Vorgang, der sich auf zwei Pläne verteilt. Um es als Ganzes zu würdigen, muß man auf analoge

Aufgaben zurückgreifen. Die Frage nach dem maßgebenden Sevillaner Vorbild wird man wohl kaum anders als durch den Hinweis auf Herreras Apotheose des heiligen Hermenegild vom Jahre 1624 beantworten können: der Westgoten-Heilige steht dort als verklärter Sieger mit dem Kreuze in der Hand oben in den Wolken, und zwei Bischöfe, Leander und Isidor mit ihren Begleitfiguren, füllen den irdischen Schauplatz. Man möchte auch annehmen, Zurbarán habe sich nochmals Ruelas Tod des heiligen Isidor und den Heimgang des Hermenegild genauer angesehen, bevor er an seine neue ehrenvolle Aufgabe herangetreten ist. Das Motiv der Zweiteilung, das Doppelbild, war jedenfalls auf Sevillanischem Boden vorhanden, wenn es auch nicht dort, sondern in Italien gewachsen war. Die prachtvolle Architektur des Aufbaues, deren symmetrische Strenge die große Wirkung bedingt, lenkt ganz von selbst den Blick von unten nach oben. Schon in den Abmessungen dominiert der himmlische Schauplatz über den irdischen.

Der Vordergrund liegt in einem großen Halbschatten, um so stärker wirkt der sonnenhell erleuchtete Hintergrund. Offen gelassen ist die Mitte; nur ein für die Gesamtwirkung unauffälliger, rotgedeckter Tisch ist sichtbar, auf ihm liegt die feingeschriebene Stiftungsurkunde des Kollegiums mit dem kaiserlichen Siegel. Auf der einen Seite kniet an der Spitze namenloser Dominikaner Diego Deza, ein rotsamtnes Kissen ist ihm unter die Beine geschoben, auf der andren aber erscheint Karl V., weißbärtig, das Schwert an der Seite. Wenn man nicht wüßte, wer der Kaiser sei, könnte man es kaum erraten. Keine porträtgetreue Wiedergabe, die Figur wirkt merkwürdig befangen und unsicher; das Kniemotiv ist fehlerhaft entwickelt. Auf die Legende, der bärtige Kopf dicht hinter ihm sei der des Malers, brauche ich nicht zurückzukommen. Es sind nicht viele Figuren dargestellt, und was zu beachten ist, Zurbarán ist der eigentlichen Massenkompotion hier wie überall geflissentlich aus

dem Wege gegangen. Im Mittelgrund offenbart sich die reiche Schönheit der flimmernden, sonndurchglühten Luft. Sie erfüllt den Raum auf dem Platze vor den Häusern, Menschen sind gruppenweise im Gespräche, ganz hinten führt die breite Straße auf einen zweiten Platz nach einem Palast, dessen Fassade im Schatten steht.

Der Aufblick aller Figuren führt aus dem Irdischen hinaus. Vor allem aber sind Kaiser und Erzbischof in die elliptische Bewegung, die Erde und Himmel miteinander verbindet, aufgenommen. Unmittelbar über die Kopflinie geht die Wolkenbank mit zurückgezogener Mitte: Thomas Aquinas ist die Zentralfigur. Auf seiner linken Hand liegt ein mächtiger, weitaufgeschlagener Foliant, die Rechte mit der Kieffeder ist hochgenommen, auch der Kopf ist gehoben, und die Augen blicken verklärt in den Himmel. Es gilt, das inspirierte Wort zu fassen, daß es zum Dogma werde! Zurbarán unterscheidet die Figuren der vier Kirchenväter dadurch, daß er die schräg gegenüber Sitzenden den gleichen Gestus vollführen läßt. Die Einen haben das belichtete Buch aufgeschlagen und legen den Finger der schattenwerfenden Hand auf die entscheidende Schriftstelle, die Andrei aber halten das beschattete oder geschlossene Buch auf dem Schoße und erheben ruhig die Hand, als ob sie zur Exegese noch etwas Dringliches hinzuzufügen hätten. Kostbare Gewänder, die Cassula des heiligen Augustin ist unter dem linken Ellenbogen eingeklemmt.

Man weiß, wo für den heiligen Thomas der Quell der Gnade fließt; hoch oben im Wolkenmeer thronen Christus mit dem Kreuze und Maria, gegenüber von Sankt Paul und Dominikus. Gott-Vater aber ist durch sein Symbol ersetzt; die Heilig-Geist-Taube sendet Strahlen der Erleuchtung auf den Kirchenmann, daß er verklärt werde.

Die Figur des Thomas ist dann nochmals als Kniestück besonders gebracht worden; von unwesentlichen Änderungen

brauchen wir nicht zu sprechen (Córdoba, Provinzialmuseum Nr. 151).

3.

Ich füge bei, Zurbarán hat noch in jenem Jahre 1631 das Schweiß Tuch der Veronika gemalt, die Spanier haben dafür die Bezeichnung »la santa Faz«. Der Gegenstand ist zweimal von ihm behandelt worden, das Bild bei D. Mariano Pacheco — Madrid, 1631 datiert, stellt eine etwas schwächere Wiederholung des Gemäldes bei D. Angel Aviles dar. Die Komposition zeigt die sorgfältige Art des Meisters, sich der Natur zu nähern. Er hat, wie man annehmen darf, vor einer schwarz gestrichenen Atelierwand ein gelbes Tuch an kleinen, verknoteten Stricken aufgehängt und, um einen brauchbaren, glaubwürdigen Faltenzug zu bekommen, einen goldenen Nagel in der Mitte oben und unten eingeschlagen. Der Kopf drängt sich nur schwach aus dem Grunde hervor, ist in ganz zarten Tönen gehalten, und der Blick der kleinen Augen hat keinen starken und lebendigen Ausdruck; es soll eben die bescheidene Demut zu uns sprechen. Nach Francisco de Olanda hat Michelangelo einmal geäußert, das verehrungswürdige Antlitz des Heilandes nur einigermaßen annehmbar wiederzugeben, sei für den Maler schwierig, vor allem aber müsse sein Lebenswandel rein und womöglich heilig sein, damit der heilige Geist seine Gedanken lenke! Gerade dieses Wort dürfte für Zurbarán passen.

1631 ist wohl auch jene visionäre Darstellung gemalt worden, die zeigt, wie zwei Engel der auf Seraphimköpfen stehenden Monstranz dienen; ein Jahr später*) entstand eine gerade nicht sehr glückliche Komposition einer Purissima, Maria wird von zwei Profanfiguren angebetet (»Zurbarán faciebat 1632«, Besitzer D. Pedro Aladro, Prinz von Albania, Jerez de la Frontera).

*) In den Anfang der dreißiger Jahre wird auch das Martyrium des heiligen Julian in S. Julián in Sevilla verlegt, das aber nur als Schulbild angesprochen werden kann.

4.

Es hat ihn offenbar gereizt, nach der Apotheose des heiligen Thomas die Gruppe der dort versammelten Kirchenväter zu lösen und sie einzeln im Bilde wiederzugeben. Dabei kommt es ihm aber weniger auf die individuelle Wirklichkeit an. Die Persönlichkeit des großen Gregorius (Abb. 25) sucht er in zwei verschiedenen Typen darzustellen. Auf eine eigentliche Hintergrundbehandlung hat er verzichtet, und für den Gesamteindruck ist es wesentlich, daß die Figur fast in ihrer ganzen Höhe und Breite die Bildfläche füllt. Der Papst, in reiner Frontalität, erscheint vor einer dunklen Wand, die pontifikalen Schuhe sind nicht sichtbar. Es ist ein Stehen mit leicht gekrümmtem Rücken, wie es dem Alter wohl zukommt, und das aufgeschlagene Buch wird weitab von den Augen mit beiden Händen gehalten. Das Ganze ist ein Unisono der Farbe, nimmt sich aus wie ein Hohes Lied auf das tiefleuchtende Rot: rot das Pluviale, die Stola, das Käppchen, die Soutane, die Handschuhe und selbst der Schnitt des Buches. Auf Gewand und Kopfbedeckung ist ein köstlicher Schatz von Einzelheiten geradezu verschwenderisch ausgebreitet. Es funkeln die Gemmen, glitzern die Perlen, leuchtet der Brokat in Silber und Gold; aus Seide sind die Handschuhe. Die gerippte Mantelbordüre ist aus dem Thomasbilde wiederholt. Man hat oftmals empfunden, daß Velázquez' berühmtes Papstbildnis von 1650 im Farbenton merkwürdig ähnliche Melodien mit Zurbaráns Gregorius erklingen lasse. Allein die Ähnlichkeit ist doch nur von ganz allgemeiner Art. Tormo spannt den Zeitraum zu weit, wenn er 1630–40 als Entstehungszeit des Bildes annimmt, das Ende des Jahres 1633 wäre wohl der äußerste Zeitpunkt.

Auch Hieronymus, der ältere Kirchenvater, ist einzeln wiedergegeben; nur kann man nicht durch eine Vergleichung mit der entsprechenden Gestalt der Apotheose ohne weiteres

auf die Bezeichnung kommen. (Museum Sevilla). Die Bildmaße sind die gleichen. Die Figur ist kaum von geringerer Bedeutung, nur die Farben sind etwas stumpfer. Um so überzeugender aber ist die Charakteristik des weißbärtigen Mannes, der nicht bloß liest, sondern auch über das Gelesene voll dankerfüllten Herzens nachdenkt. Merkwürdig, wie er den mächtigen, aufgeschlagenen Folianten an seinen diametral entgegengesetzten Enden festhält.

Als Dritter schließt sich der unbekannte Bischof am gleichen Orte an; man hat in ihm wohl den heiligen Augustin zu sehen. Das Format ist schmaler. Der Heilige ist nach rechts schreitend gegeben, sein Gesicht ist ernst, es ist ein echtes Zurbarán-Gesicht. Der Rücken der schmalen rechten Hand mit dem Bischofsstabe ist beleuchtet, darum die Linke beschattet.

5.

Wenn irgendwo, so mag auch hier der Christus-Jüngling, der sich mit der Dornenkrone in die Finger sticht, seinen Platz finden. Man weiß, wie das Motiv der Dornenkrone gerade im 17. Jahrhundert einen tiefen symbolischen Sinn in der europäischen Kunst bekommen hat. Es gibt von Zurbarán drei Fassungen des gleichen Themas; die eine existiert im Museum zu Sevilla, die andere bei D. Cayetano Sanchez Pineda in Sevilla und die dritte ist im Besitz von D. Gustavo Morales in Madrid. Das erste Bild von etwa 1630 ist gerade keine erfreuliche Leistung (Abb. 26). Die Falten des wollenen Gewandes sind noch sehr unklar wiedergegeben, die Truhe ist perspektivisch falsch behandelt wie auch die Bank, auf der der Jüngling sitzt. Die beiden andren Repliken sind reifer, wohl um 1635 anzusetzen. Das Madrider Exemplar bringt noch die Maria hinzu; sie selbst ist noch ein Kind, sitzt stickend da und hat die Arbeit für einen Augenblick unterbrochen, während die linke Hand den Kopf stützt.

Das Thema der stickenden Maria kommt dann noch einmal für sich allein vor, der † Velázquezforscher Beruete ist der Besitzer. Wir wollen es hier schon nennen, wenngleich es erst um 1638 gemalt sein dürfte (Abb. 54). Es ist eine Szene aus dem Leben der heiligen Jungfrau, ein bescheidenes Idyll wird geschildert. Schon die Bolognesen haben ähnliche Dinge mit besonderer Vorliebe gebracht. Man kennt Renis Nähsschule in der Eremitage oder im Bridgewater-House in London, wo die kleine Maria im Kreise ihrer jugendlichen Gefährtinnen bei der Arbeit erscheint. (Es wäre einmal der ikonographische Zusammenhang zwischen Bologna und Sevilla zu untersuchen, jedenfalls sind von dort aus reiche Ströme nach Südspanien geflossen.)

Die Sorgfalt in der Wiedergabe der kleinsten Einzelheiten ist vortrefflich: das Strohgeflecht auf der Erde mit dem weißen Tuche, die Pflänzchen, die genau abgezählt den Boden füllen, der Nähtisch mit den blauen Blümlein, die Rosen, das Buch, die Schere, und die Bronze-Vase mit den weißen Lilien. Was soll man gar von Mariechen selbst sagen? Mit seinen schweren, dicken Kleidern sitzt es da, daß der breit auseinandergezogene, dunkelrote Rock wie ein Stoffpostament sich ausnimmt, und man meinen könnte, das Mädchen kniee hinter einem Altar, den Kinderhände aufgebaut hätten. Auf dem Schoße hat Maria ein graues Kissen, darauf liegt eine Stickerei, die offenbar für ein neues Feiertagskleid bestimmt ist. Sie hat die Arbeit unterbrochen, das goldene Nadelchen mit dem Faden im Ohr ist eingesteckt, ein zweites muß die Rolle festhalten, und nun betet sie so, wie sie es von ihrer Mutter gelernt hat. Aber es ist kein gewöhnliches Menschenkind, das da vor uns sitzt. Wie es so recht fromm die Hände schließt, die großen, dunklen Augen himmelwärts richtet und das runde Köpfchen zur Seite neigt, da nahen auch schon die Engel im Kranz und preisen die Allerreinste. Die seidnen Vorhänge schließen sich, und im nächsten Augenblick ist das betende Mägdlein unsern Augen entzogen. Echt

zurbaránisch ist es, daß Mariechen ohne seine Spielgenossen erscheint, und echt spanisch, daß es erst sein Gebet gesprochen haben muß, bevor es die Arbeit fortführt.

6.

Man hat gemeint, die drei großen für das Kartäuserkloster, die Cartuja de Santa Maria de las Cuevas gemalten Bilder unmittelbar nach der Thomasapothese ansetzen zu müssen. Sicherlich sind sie nach ihr entstanden, aber es wird sich doch zeigen, daß der heilige Bruno beim Papst Urban bereits auf die Nähe von Sankt Laurentius des Jahres 1636 hinweist.

Zeitlich voran steht die Schutzmantelmadonna im Seviljaner Museum (Abb. 27). Das Dispositionsschema ist noch etwas altertümlich. Schon Filippo Lippi hat es, um nur eines der früheren Beispiele herauszugreifen, wo Maria, die Mutter des Erbarmens, als Zentralfigur erscheint, und zwei Engel an den Bildrändern ihren Mantel hochhalten, daß kniende Mönche darunter Platz finden. Freilich, Zurbarán hat die alten Bildgedanken in den malerischen, mehr tiefenhaften Stil seiner Zeit übersetzt, und malerisch ist es vor allem gedacht, wie der gleich einem Theatervorhang hochgezogene Mantel allmählich in die Wolken mit den Putten übergeht. Zurbarán bringt eine Vision: die Mönche haben vor dem Hochaltar ihrer Klosterkirche die Mutter Gottes zu sich herangebetet und erflehen ihren Schutz. Die Himmelskönigin steht plötzlich mitten unter ihnen. In der überragenden Körpergröße spricht sich nach mittelalterlicher Auffassung ihre überirdische Abstammung aus. Mit machtvoller Bewegung hat die Königin ihre Arme weit auseinander genommen, und ganz flach, wie es bei Zurbarán üblich ist, liegen die Hände auf dem Haupte der bevorzugten Kartäuser. Man beachte den neuen Madonnentypus: der Kopf ist schmal, oben und unten zusammengedrückt, die Nase mit dem charakteristischen Knorpel ist lang, und klein

das Kinn; der Scheitel liegt auf der linken Seite. Der eine Fuß ist vorgesetzt, daß das Gewand sich glatt ans Bein anschmiegt, links aber sind alle auf dem Boden aufstehenden und sich brechenden Steilfalten. In der Figur zittert noch der gotische Rhythmus nach. Man sucht vergeblich das rechte Bein hinter dem weiten hochgürteten Rock.

Die Liste der Mönchporträts wächst. Rituelle Beterfiguren. Es ist tief empfunden, wie der Kartäuser links sich willenlos der göttlichen Gnade hingibt und der mittlere der rechten Gruppe seelenvoll die Erschienene anblickt. Dieser Teil des Bildes ist lockerer komponiert. Die vielen Kniefiguren verlieren sich in dem Schattenhaus des Himmelsmantels: der Mantel aber ist das vellus, das Vlies zum Schutze der Kirche, ist Hülle des Glaubens*).

Die Lichtführung ist ziemlich scharf, sie hebt die Mönche in ihren leuchtenden gelben Kutten hervor. Der Gesamtton ist etwas trocken, und die Mängel des Stiles sind noch nicht ausgeglichen. Aber im Gegensatz zu den Frühwerken achtet doch Zurbarán auf einmal viel genauer auf die Zeichnung im Kleinen, es sei nur auf die Voluten und Perlen in dem Mantelsaum und die Agraffe hingewiesen.

Das zweite Bild stellt dar, wie der heilige Hugo im Refektorium einer neugegründeten Kartause des heiligen Bruno in jenem Augenblicke erscheint, da die Mönche unerlaubterweise Fleisch essen; man nennt es auch das Wunder des heiligen Gelübdes (Abb. 28). Vor kahler Saalwand sitzen sieben Kartäuser an der gedeckten Tafel, nach links biegt sie im Winkel ab. Zurbarán, als Barock-Maler, verrät nicht, wo ihr Ende ist und läßt uns absichtlich im unklaren, wie der Raum sich allseitig begrenzt.

*) Bedeutsam die Worte: »Ihr traget alle die Gewande (velleri) Jesu Christi und alle seine Benediung und Gnaden in den beiden erhabenen Mysterien, die sich in den Spolien des Altares gipfeln«; vgl. Frater Carol. F. A. Amounet de Hailly: »Velleris aurei mysteria«. Brüssel 1658. (Fr. Feppens aus S. Esprit) Seite 15.

Der Prior hat gerade das Gebet gesprochen, die Hände mit den gekreuzten Daumen — ein für Zurbarán und Ruelas charakteristisches Motiv — sind noch geschlossen. Da kommt von der Straße her der heilige Hugo schleichend heran, der Körper ist vorgebeugt, er hält den Stock in der Linken, während die Rechte auf den vornehmen Knaben deutet, der ihm gegenüber sich leicht verbeugt. Dieser ist nun zu klein geraten im Verhältnis zu den Figuren am Tisch, dessen Gegenstände andererseits zu groß geworden sind. Das weiße Tuch fällt schwer herab, die Falten sind ganz gleichmäßig mit einer fast peinlichen Genauigkeit wiedergegeben. Hier darf einmal Justis scharfer Tadel laut werden, Zurbaráns Leinendraperien sähen aus, als ob sie frisch von der Büglerin gekommen seien! Mit viel Sorgfalt ist auch das Tischgerät behandelt: die spanische Fayence, das Brot auf der Serviette und in den hübsch ausgerichteten Tellern das Fleisch, nach dem die Mönche begehrt hatten.

Feierlich-ernst ist der Eindruck des Bildes, aber hat diese Wirklichkeit nicht etwas Erschreckendes? Die Mönche tragen den Eindruck langer Jahre der Einsamkeit und stillen Buße. Ihre Gewänder erkälten das Auge wie ihre hoffnungslosen Gesichter das Herz. Um wieviel glaubensseliger fühlten sich doch die Mönche unter dem Schutzmantel ihrer Königin. Auch der Raum hat etwas Frostiges. Er ist ganz einfach komponiert: streifenartig, reliefmäßig entwickeln sich die Figurenreihen; er öffnet sich an einer Stelle des Bildes, da, wo der halbe Türbogen ganz am Rande erscheint.

Diese unbehagliche Wirklichkeit wird scheinbar etwas freundlicher durch das Gemälde im Gemälde, das an der Rückwand mit fehlendem Rahmenabschluß sichtbar wird: der jugendliche Johannes der Täufer sitzt vor einem Felsblock gegenüber von Maria mit dem Kinde an der Brust. Flache, seitlich ansteigende Hügellandschaft; seltsame wie aus Wolle geformte Bäume. Ein Baumstrunk, der noch einen Ast mit frischen Blättern nährt,

begleitet das Bewegungsmotiv der sitzenden Madonna. Im Stile aber steht diese Landschaft schon recht nahe der im Bilde des heiligen Laurentius von 1636.

Der künstlerische Unterschied zwischen dieser Kartäuser-szene und dem unmittelbar sich anschließenden Gemälde ist unbedeutend. Dargestellt ist der Besuch des heiligen Bruno von Köln bei Urban II. (Abb. 29). Kann man sich eine Zusammenkunft zwischen dem Papste und dem Stifter des Kartäuserordens einfacher, schlichter und lautloser vorstellen? Der heilige Bruno scheint zu schlafen. Entsprechend der Bedeutung der wiedergegebenen Personen ist diesmal ein größerer dekorativer Reichtum entfaltet. Das Vorhangmotiv tritt zu dem Baldachinmotiv. Beide gehen in einer Schicht am oberen Bildrand entlang und überschneiden die dunkle, gesockelte Säule, auch den Pfeiler vor der Rückwand mit dem Doppelfenster. Dem Rangunterschied entsprechend sitzt auf dem Lehnstuhl der Papst, in überragender Größe, mit Hermelinkragen und Kappe angetan, der heilige Bruno aber nur auf einer einfachen Bank barhäuptig. Auf dem Tische sieht man Bücher, ein Tintenfaß mit zwei Kielesfedern, Schelle und Stempel. Vor der Türschwelle wartet eine Begleitfigur mit vorgesetztem rechten Fuß, die Hände liegen ganz flach übereinander, dahinter um einen Kopf größer ein päpstlicher Kammerherr. Bei den Türpfosten ist auf den scharf sich absetzenden Schatten zu achten, durch Reflexe wird er erhellt.

Es fällt entschieden auf, wie jetzt die Zeichnung bei aller malerischen Gesamthaltung sorgfältiger geworden ist. Wer die saubere Durchführung eines Bildes als Kriterium für seinen Wert gelten läßt, wird Zurbarán ein gutes Zeugnis ausstellen müssen. Die Linien im Muster des orientalischen Teppichs, die Tiaren und die sich kreuzenden Schlüssel im Baldachin sind mit kleinlicher Genauigkeit wiedergegeben. Der Unterschied wird besonders deutlich, wenn man zur Vergleichung etwa den Teppich oder die schwere Brokatdecke auf der Totenbahre im Pariser

Bilde heranzieht. Bereits der Mantel Kaiser Karls V. in der Apotheose des Thomas war reicher und genauer in der Einzelzeichnung. Auch sind die Hände feiner und schmalrückiger geworden. Im allgemeinen sieht man große breite Flächen im Gewande; steif steht es auf dem Boden auf, nachdem es sich kurz zuvor in stark schattigen Falten gebrochen hat. Noch auf eine Kleinigkeit wäre hinzuweisen, die Metallknöpfe von Urbans Stuhl haben ein geringeres Reflexlicht als das analoge Motiv im Berliner Bonaventura-Bild.

Ich meine, es sprechen genug Gründe dafür, diese drei Schöpfungen nicht sofort nach der Apotheose des heiligen Thomas, sondern erst um 1635 anzusetzen. Der Weg, der zum heiligen Laurentius führt, ist kürzer als das Stück, das von der Apotheose des Thomas trennt.

Endlich, das eben besprochene Werk bedeutet einen räumlichen Fortschritt gegenüber der Enge älterer Räume. Die volle Wirkung wird allerdings durch die perspektivische Haltung beeinträchtigt. Jetzt ist die Gelegenheit, noch einmal davon zu sprechen. Es handelt sich nicht mehr um Fehler, die dem Anfänger zu verzeihen sind, sondern um Unkenntnisse der perspektivischen Gesetze, die der Maler nicht beachtet. Zurbarán steht in diesem Punkte auf der Stufe früher Quattrocentisten. Er versteht sich auch nicht auf Architektur, ebensowenig wie Rembrandt, bei dem sich kaum ein Bild im Grundriß aufzeichnen läßt. Bei Urban II. führt die Unsicherheit in der Liniengebung bei dem Binnenraum zur vollständigen Unklarheit in der Raumgestaltung. Man kann sich keine Rechenschaft darüber geben, in welcher Wand die Tür sich befindet, und der Tisch steht gänzlich falsch. Es ist unmöglich, diese Theaterarchitektur architektonisch auszudenken und im Grundriß darzulegen. Die Rückwand ist nichts anderes als eine Kulisse mit zwei Fenstern. Nehmen wir noch ein paar Beispiele hinzu, um das Gesagte anschaulicher zu machen. In der Apotheose des Thomas gehen

Säule und Pfeiler unmöglich zusammen; im Alonso Rodríguez müßte die untere Gesimslinie in der Architektur rechts im Hintergrund steigen und endlich, im Dresdner Bilde mit der Papstwahl sind die Baulichkeiten im Hintergrunde in einer Weise verzeichnet, die das Auge geradezu beleidigt; denn es ist nicht der geringste Anlaß formaler oder psychologischer Art gegeben, von der richtigen Darstellung abzuweichen.

In die Zeit des Schutzmantelbildes gehört unbedingt das Wunder im Kartäuserkloster (Kaiser-Friedrich-Museum). Die beiden knienden Mönche des Vordergrundes dort sind, wie ich sage, übernommen (Abb. 30), d. h. Faltenstil und Lichtführung gleichen sich vollkommen; die Köpfe und Gesten sind allerdings anders behandelt. Solch eine reine Übereinstimmung kann sich aber der Historiker nur in ein und derselben Entwicklungsstufe vorstellen.

Es ist eine Doppelszene mit symmetrischer Anordnung, einem Oben entspricht ein Unten. Die Mutter Gottes mit hoher Bügelkrone und Rosen im Haar ist nicht zu den sechs Kartäusern hinabgestiegen, sondern thront auf einer Wolkenbank über ihnen, daß einer der Mönche den Kopf gar nicht weit genug zurücknehmen kann. Es ist ein breites Sitzen mit schwach betonten Knien, Ellenbogen und Schultergelenk sind noch unklar gefühlt, und das Christusknäblein schwebt mehr auf dem Schoße, als daß es darauf steht. Das Hemdchen legt sich in parallelen Linien zur Seite, und Mutter und Kind atmen eine für Zurbarán ungewöhnliche Lieblichkeit. Reizend ist der kleine Nacktfrosch; mit schelmischem Aufblick spendet er eben seine volle Rosengabe; die weichen Kniee sind eng zusammengeschoben wie bei seinem Gegenüber, das in einer ganz flachen Schale ähnlich der im Louvre-bilde einen Rosenkranz opfert. Zwei Putten im Halbdunkel schieben die seidenen Vorhangflügel zurück, und Seraphim tauchen aus dem Äther hervor. Unten auf dem Altar knien feierlich still Kartäuser. Der kostbare Teppich ist sorgfältiger und

reiner als im Bonaventura-Tod gezeichnet, und die Rosen gleichen denen im Schutzmantelbild.

7.

Monumental-Figuren

Die dreißiger Jahre sind, wie wir gesehen haben, ungemein ergiebig gewesen. Fast alle Aufträge großen Stiles stammen aus jener Zeit, und an sie denkt man vor allem bei Zurbarán. Es ist nicht so wie bei Rembrandt und Tizian, wo der späte Künstler den frühen in Schatten stellt. Wir sprechen nunmehr von den Gemälden des Kartäuser- und Kapuzinerklosters in Jerez, die heute den Hauptschmuck des Museums in Cádiz bilden. Sie bekräftigen und erhöhen unsere Vorstellung von seiner Kunst. Die Werke selbst sind nicht von gleicher Art, und es ist einleuchtend, daß solch ein Riesenauftrag nicht von heute auf morgen bewältigt werden kann. Jahre vergehen, aber die ersten Arbeiten müssen doch bereits in den Anfang der dreißiger Jahre zurückreichen. Nach einer alten Notiz, die auch der Museumskatalog aufgenommen hat, kommt Zurbarán 1630 nach Jerez. Stilistisch ist gegen dieses frühe Datum nicht viel einzuwenden, denn die Portiuncula wird bald nach Alonso Rodríguez gemalt sein: dieses Bild aber ist 1630 datiert. Bermudez nennt noch manches andre Werk, das wir nicht mehr kennen. Wo ist zum Beispiel die Madonna, die den Bewohnern von Jerez in der Schlacht Hilfe bringt, und das Bild mit dem heiligen Christophorus?

Es handelt sich nur um einige mehrfigurige Szenen; in der Hauptsache sind es Einzelgestalten, Engel und Evangelisten, Bischöfe, Kartäusergenerale und Mönche. Mönche, das ist's, was ihm liegt, was für ihn Schönheit und Wohllaut des Lebens bedeutet. Allein Zurbarán liebt nicht Orchester und Chor, sein

Herz gehört dem Solisten. Seine Helden erscheinen einzeln auf der Bühne wie plastisch geformte Einakter von strenger Geistigkeit. Er hat sein ganzes Leben lang gemeint, eine Gestalt allein müsse vollkommen dazu genügen, ein Bild zu füllen, vorausgesetzt, daß die Erscheinung auch groß empfunden sei. Wie kaum ein zweiter trägt er den Begriff von Monumentalität in sich. Ein jeder drückt nur ein Sein, eine Existenz und kein Handeln aus, stellt sich nur selbst dar. Jede der Figuren hat ihr Maß in sich und ist von statuarischem Dasein erfüllt. Die Einzelgestalt wirkt oft wie ein Denkmal: in ihr liegt die elementare ästhetische Wahrheit. Sie trägt den Charakter der Notwendigkeit oder, was dasselbe ist, den der Einfachheit in sich, und Einfachheit ist ja nach dem Urteil von vielen das Höchste, was man von einem Kunstwerk aussagen kann. Es gibt Bilder von unerhörter repräsentativer Feierlichkeit und von geradezu sakraler Wirkung; manche Gestalten haben etwas Zeitloses.

Diese erhabene Kraft kommt nicht sowohl durch die Größe der Figur als vielmehr durch die Größe des Gewandes zustande; die geistliche Tracht ist ihm fast wichtiger als das menschliche Gerüst, das sie trägt. Die Falten gehen in großen Bahnen und sind nach großem Stile zurechtgelegt; ihre majestätischen Formen nehmen das Auge oftmals geradezu gefangen. Seltsam freilich, daß es dabei Gewandmassen von einer fast winterlichen Erstarrung gibt. Oft sind auch die Farben aus dem Feuer der Empfindung mit deutlicher Beziehung zum Bildinhalt herausgeboren, es gibt strahlende Gewänder, tief und prächtig in ihrer Glut. Die Ökonomie herrscht. Nicht selten spricht nur eine einzige Farbe, wie das warme Zitronengelb der wollenen Kutten, oft aber treten Olivengrün und ein leuchtendes Rot hinzu, daß ein feierlicher Dreiklang zustande kommt.

Sicherlich wird man diesen schlichten, würdevollen Stil denkmalhafter Einfachheit und weiser Selbstbeschränkung schätzen. Wir dürfen jedoch nicht vergessen, es sind vielfach nur Varia-

tionen ein und desselben Themas. Die psychologische Phantasie ist nicht überwältigend, die Schattierungen des Ausdrucks sind nicht allzu reich, und zu temperamentvollen Übertreibungen hat er nicht geneigt. Das Wort »Malerei als stumme Poesie« tritt uns bei Zurbarán oftmals ins Bewußtsein. Sparsame Zumessung an Freiraum, und das Stehen innerhalb der Bildfläche ist so, wie man es nur bei ihm findet. Alles Liegende fehlt völlig. Wohl kommt es vor, daß seine Figuren mit einer wenn auch reizlosen Architektur oder gar mit einer Landschaft in Zusammenhang gebracht werden, aber diese sind meist trocken und dürr, und gar »schöne Landschaften« fehlen, von denen Stendhal einmal sagte, sie seien »wie ein Violinbogen, der auf seiner Seele spiele«. Die Erde ist für seine Heiligen nur der vorübergehende Schauplatz, erhöhte Menschen sind sie ihm, göttliche Gestalten. Daß ja keine pantheistischen Gefühle aufkommen! Sein Geist dringt nicht in das Innere der Naturseele, und es liegt ihm fern, jedes Ding des Makrokosmos immer wieder von neuem mit der gleichen Liebe zu studieren. Was eben gesagt worden ist, gilt von Zurbaráns Kunst überhaupt und trifft nicht allein auf die Bilder in Cádiz zu.

Velázquez hat den weltlichen Hofstaat geschildert, Zurbarán hat den kirchlichen gemalt. Nach seiner Meinung geht die Kirche dem Staate und innerhalb von ihr der Mönch dem Laien vor. Francisco hat dem Reiche der Kunst eine neue Provinz hinzugefügt, nicht als ob es früher und zu seiner Zeit an Malern solcher Art gefehlt hätte, aber in dieser Ausschließlichkeit und Idealisierung kraft der Monumentalität kommt ihm doch keiner gleich.

Im Museum in Cádiz.

Wir treten ein in die stille Welt der spanischen Heiligen. Mönche, deren Namen fast nie an unser Ohr gedrungen sind, stehen vor uns wie in einer fürstlichen Ahnengalerie, stehen vor

uns lebensgroß, in einer fast starren Selbstvergessenheit. Mächtige Folianten, Kelche, das Kruzifix, ihre Attribute halten sie in der Hand, sie lesen oder murmeln feierlich ihre lateinischen Gebete. Manche haben einen furchtbaren Ernst im Ausdruck, und das Zusammengehaltene der Stimmung setzt uns in tiefes frommes Staunen. Das ist eine Welt für sich, und der nordisch-germanische Besucher braucht Zeit, um mit jenen Menschen im Bilde in innere Fühlung zu kommen.

La Porciúncula (Nr. 63). Es ist die Darstellung des am Altare knienden heiligen Franz, dem Christus und Maria erscheinen, während Engel Rosen auf ihn hinabstreuen. Das See-lische ist im Vergleich zu Alonso Rodriguez nicht gesteigert, Zweiteilung wie dort. Maria und Christus, die auf Wolken in den Saal herabgekommen sind, haben ihre Plätze vertauscht, auch die Jungfrau betet den Heiland an. Bekanntlich hat Murillo denselben Gegenstand gemalt (Prado).

Der heilige Bruno im Gebet (Nr. 64). Man kennt das Thema von Quercino, Ribalta und Andrea Sacchi her, auch die Statue des Montañés und des José de Moras in der Kartause zu Granada wären hier zu nennen. Die verzückte Gestalt in gelbleuchtendem Gewand, von hellstem Lichte umflossen, gehört zu den besten Leistungen der ganzen Folge. Statuarische Wirkung, die Faltengebung geht auf den Einfluß der zeitgenössischen Plastik zurück. Die Vertikale der Figur findet ihre Fortsetzung in den beiden hohen Postamentsäulen des Mittelgrundes. Engel greifen unmittelbar in die Handlung ein.

Das Pfingstwunder (Nr. 65). Ein prachtvoll ergreifendes Bild mit wunderbaren Glutfarben, die sich in der Diagonale entsprechen. Rot und die Komplementärfarbe spielen die Hauptrolle. Die Apostel, typische Gestalten aus dem andalusischen Volke, blicken mit andachtsvoll gefalteten Händen empor; auf gelbem Grunde schwebt das Pfingstsymbol in breitem Fluge herab. Auf der Tiefe des Bildes züngeln rote Flämmchen.

Johannes der Täufer mit dem Lamm (Nr. 66). Das einfache Bild ist in wenigen parallelen Linien komponiert (Abb. 31). Das Licht setzt sich in scharfen Grenzen, namentlich auf Arm und Brust, gegen tiefe, braune Schatten ab, der Schatten selbst sieht aus wie ein an der Schulter aufgehängtes Rockstück. Rechte Wange hell, linke dunkel.

Der heilige Lorenz (Nr. 67). Er sitzt nach links gewandt, neigt den Kopf und betet inbrünstig, während sein Marterinstrument am Schoße liegt. Die Bäume sind ganz breit behandelt und spiegeln sich im Bach.

Der heilige Hugo (Nr. 68). Gewölbte Holztafel, die für eine Säule bestimmt war. Monumentale Stehfigur nach links, mit dem Attribut der monumental dargestellten Gans. Die Rechte ruht auf der Brust, in der Linken hält er den Kelch, aus dem der nackte segnende Christusknabe mit geschultertem Kreuz heraussteigt.

Ein Kartäusergeneral (Nr. 69). Der Heilige, frontal stehend, mit starker Neigung des Kopfes nach links, hält in beiden Händen, weitab vom Auge, einen aufgeschlagenen Kodex.

Der heilige Anselm (Nr. 70), stehend, nach rechts gewandt, die Kapuze auf dem Kopfe, hat in beiden Händen das Buch, in dem er eifrig liest.

Der heilige Hugo, Bischof von Grenoble (Nr. 71). Es ist die bedeutendste Figur, eine prachtvoll monumentale Bischofs-gestalt (Abb. 32). Der Heilige ist stehend und im Profil dargestellt, mit anbetenden Händen. Die vertikalen Falten der Kutte sind wie aus Stein modelliert, sprechen wie Säulen.

Ein Kartäuser im Anblick des Kreuzes (Nr. 72). Nach rechts gewandt, in gleicher Stellung wie der heilige Hugo von Grenoble, hält er das Kreuz in beiden Händen.

Ein Kartäuser (Nr. 73). Er steht nach links gewandt in einer Felsenhöhle und blickt nach oben. Schön und warm im Ton. Die Art, wie der Mönch das Herz in der einen Hand hält

und die andere demutsvoll auf die Brust legt, spricht unendlich persönlich an.

Der Kardinal Nikolaus (Nr. 74). Ein ausgeprägter Zug zur Innerlichkeit, ein ergreifendes Seelengemälde. Bedeutende koloristische tonige Wirkung des ernst komponierten Bildes.

Engel mit den Weihrauchgefäßen (Nr. 75/76). Es ist ein ungefüges Stehen mit durchgedrückten Knien und nackten Beinen; bei dem zweiten ist der innere Fuß größer als der dem Beschauer zugekehrte.

Die vier Evangelisten Johannes (Nr. 77), Matthäus (Nr. 78), Markus (Nr. 79), Lukas (Nr. 80). Markus ist die beste der Figuren; ein schreibender alter Mann aus dem Volke, der unter freiem Himmel an einen Baum gelehnt Platz genommen hat (Abb. 33). Man merkt, wie mühsam er die Feder führt, aber die Dringlichkeit, mit der er zu Werke geht, ist rührend. Das Buch ist so gelegt, daß die eine abfallende Hälfte die Silhouette des Mantels vom Knie abwärts begleitet. Das Blattwerk am schrägen Stamm mit seinen kleinteiligen Formen wirkt ornamental. Duftig gemalt sind die Bäumchen im Grunde, die Blätter sind wie aus Wolle geformt. Der Löwenkopf ist stark stilisiert, er soll monumental wirken.

Wir haben die Bilder nach der Reihenfolge des Kataloges kurz besprochen, ein großer stilistischer Unterschied liegt nicht vor. Die Weihrauchengel sind wohl zuerst gemalt worden, dann kamen die Porciúncula und das Pfingstwunder an die Reihe; nach 1635, gleichzeitig mit den Evangelisten, folgten die Kartäuser, von denen der Bischof Hugo von Grenoble und der heilige Bruno im Gebet die bedeutendsten sind. Mitten hinein in die erfolgreiche Tätigkeit für das Kartäuserkloster kommt ihm ein Auftrag von seiten des Madrider Hofes, der ihn vor eine völlig neue Aufgabe stellt: ich meine die Herkulesbilder im Prado.

8.

Die Herkulesbilder im Prado

Zehn Bilder mit den Arbeiten des Herkules besitzt das Prado-Museum: sie haben ihre eigene Geschichte. Nach dem Katalog stammen sie alle zusammen von Zurbarán selbst. Aber die Frage ist schon lange aufgerollt, ob Schüler oder gar fremde Maler mit tätig gewesen sind; eine Einstimmigkeit der Meinungen ist noch nicht erzielt worden. Urkundlich steht fest, daß sie für den Salon de Reinos im Buen-Retiro in Auftrag gegeben waren. Bereits 1637 wurden sie dichterisch verherrlicht:

»Mira como en los frisos eminentes
de uno y otro balcón, el soberano
pincel con rasgos retrató valientes
al célebre Tebano.
Descansa, oh Juno! á Alcides no persigas,
que el arte en estos cuadros le presenta
con tan perenne assombro sus fatigas,
que á sus trabajos duración aumenta,
y en quanto ardiere el resplandor Eóo
aquí vivo el Leon, vivo Achelóo,
eterna haran su pena, y será eterna
aquí la fiera indómita de Lerna«.

Höchst bedauerlich ist nun, daß den Dichter der Stoff als solcher so stark interessierte, daß er darüber den Namen des Malers zu nennen vergessen hat. Die Inventare des königlichen Schlosses sind weitere Zeugen. Das älteste von ihnen vom Jahre 1703 — der Hofmaler Lucas Giordano aus Neapel, der 1690—1703 in Spanien lebte, hat die Aufstellung gemacht, — fährt nach Aufzählung des ersten Herkulesbildes fort: »von demselben . . .« Aber wer ist damit gemeint? Diese Vergeßlichkeit des Schrei-

bers ist die eigentliche Ursache von allen Zweifeln und Mißverständnissen geworden. Die Inventare von 1709, 1772, 1789 und 1793 helfen über unsere Verlegenheit nicht hinweg. Freilich für Palomino war die Autorschaft Zurbaráns ganz selbstverständlich, aber was will das bei seiner unkritischen Methode, der man so oft begegnet, heißen? Ponz (1775) wiederholt dessen Meinung, und erst das kurz nach dem Tode König Karls III. (1788) aufgestellte Generalinventar bemerkt, die Zuschreibung an Zurbarán sei wohl nicht ganz einwandfrei. Endlich schlägt das Inventar von 1794 die »Schule von Lanfranco« vor; jedem der zehn Bilder gibt es den Wert von 1000 Realen.

Bermudez schreibt Zurbarán vier Bilder zu, und die übrigen sechs läßt er unter seiner Leitung entstanden sein (Abb. 34–38). Neuerdings hat sich nun Tormo der Frage besonders angenommen (»Velázquez y el Salon de Reinos del Palacio del Buen Retiro«, Madrid 1912). Er meint, einige der Bilder seien unseres Meisters unwürdig, und diese schreibt er dann Angelo Nardi zu. Dieser Maler ist aber noch recht unbekannt: er war Florentiner von Geburt, besuchte die Bologneser Akademie, stand unter dem Einfluß Venedigs und hat in Spanien seinen Ruhm durch die zahlreichen Gemälde für die Bernhardinerinnen-Kirche in Alcalá de Henares begründet (1621). Nach einer Urkunde vom 4. Januar 1631 war er damals bereits 15 Jahre am königlichen Hofe tätig. Aber wie seltsam, auch dieser Nardi wird unter den Mitarbeitern des Velázquez im Salon de Reinos gar nicht genannt. Tormo macht wahrscheinlich, Zurbarán sei auf Empfehlung von Velázquez nach 1634 an die königliche Residenz berufen worden, und kurz darauf, spätestens aber 1636, müsse der Herkuleszyklus vollendet gewesen sein. Dieses letzte Datum ist natürlich einwandfrei.

Man sieht, die Frage ist verwickelt, und eine endgültige Lösung steht noch aus. Hat Zurbarán selbst die Auswahl der Szenen getroffen, oder hat eine literarische Hilfe ihm zur Seite

gestanden? Benutzte er Ovid? Nach H. Tietze lagen zahlreiche mythologische Handbücher vor, manche sogar waren ausdrücklich für Künstler bestimmt. Gerade die Herkulessege hat die damalige Zeit sehr lebhaft beschäftigt*). Wie wir wissen, hat Poussin, le peintre-philosophe, mit ihr die große Galerie des Louvre ausgeschmückt, und auch Ribera hat den Kampf mit einem Kentaur gemalt; dies Bild ist allerdings verschollen. Jedenfalls der Maler, der jene Szenen wiederzugeben hatte, mußte, wenn er Kirchenmaler gewesen ist, sich auf einmal auf ganz andre Dinge einstellen. Sicherlich war in Spanien an formalen Vorlagen gerade kein Überfluß. Als Modell brauchte man keinen Torero, sondern eine vulgäre Natur, voll markiger Kraft, und unser Maler hat sich dementsprechend einen muskelstarken Ringervermutlich in Madrid ausgesucht, ihn dann getreu nachgebildet und in eine Landschaft hineingestellt. Fast durchgängig handelt es sich um die Wiedergabe einer einzigen Monumentalfigur. Merkwürdig sind die langen, häßlichen Füße des Herkules. Das Hell-Dunkel-Problem ist wieder da, wie auch der starke, bräunliche Schlagschatten; rötlich (gelb) ist das Inkarnat und blaugrau der Himmel. Vor allem aber ist für Zurbarán charakteristisch die Art, wie die Silhouetten der Baumkronen gezeichnet sind. Sie sind zu dichtem Grün zusammengefaßt, daß man keine einzelnen Blätter mehr, sondern nur Tupfen und Flecken sieht: ganz ähnlich wie beim heiligen Lorenz von 1636. Farbton und Zeichnung sind in der Hauptsache ein und dasselbe. Jedenfalls der Gesamtstil ist gleichmäßig und trennt sich nicht so, daß man einzelne Gemälde herausnehmen und sie einer anderen Hand zuweisen müßte.

Ich fasse meine Meinung dahin zusammen: die zehn Bilder sind die Arbeit eines einzigen Meisters und zwar des Zurbarán. Für den Gegenstand an sich hat aber unser Mönchsmaler wenig,

*) M. Fr. Hildebrand »Antiquitates Romanae in compendium contractae«. Ultrajecti 1713, S. 190.

um nicht zu sagen, kein Interesse. Aber da höheren Orts der Auftrag erteilt war, fügte er sich. Nach diesen mythologischen Bildern seine künstlerische Bedeutung einzuschätzen, wäre widersinnig. Glücklicherweise stellt der Zyklus nur eine Episode in seinem Leben dar, und wenn man will, kann man sagen, der Maler hat diesmal völlig versagt. Unter diesem Gesichtspunkte scheint es mir auch nicht recht verständlich, wenn Tormo Nardi als Mitarbeiter bezeichnet. Zieht man dessen Werke, seine 25 Bilder in Alcalá de Henares zur Vergleichung heran, so ist doch der Stil ein anderer als hier, und eigentliche Analogien der Formbildung kann ich nicht sehen. Dabei denke ich vor allem an Nardis Martyrium des heiligen Lorenz von 1620, an Sankt Stephanus (Abb. 87) und Petri Kreuzigung. Aber unsere Frage kann, wie mir scheint, noch nicht endgültig gelöst werden, solange Nardis Werk nicht völlig klar vor uns steht. Es wäre hier Gelegenheit zu einer Spezialarbeit gegeben. Schenkt man unseren Darstellungen Glauben, so kommt für den Herkuleszyklus das Jahr 1635 in Betracht; spätesten Termin ist Januar 1636, denn damals hat bereits der portugiesische Dichter das Wort ergriffen.

9.

Laurentius, Luis Beltran, Heinrich Suso.

Erst mit dem heiligen Laurentius sind wir wieder auf fest gesichertem Boden, 1636 ist er datiert (Abb. 39). Das ist das Jahr, in dem Montañés von Sevilla nach Madrid berufen wird, um ein plastisches Modell zur Reiterstatue Philipps IV. nach Florenz zu liefern. Das Bild ist für einen Seitenaltar der unbeschuhnten Mercedarier gleichzeitig mit dem heiligen Antonius Abad gemalt worden (Madrid, Marqués de Casa-Torres). Jetzt erst ist ein größeres Stück Landschaft sichtbar, keine ideale, der Meister ist innerhalb der Grenzen des Naturalistischen geblieben. Flach verlaufende Höhenzüge breiten sich von Bild-

rand zu Bildrand aus, wellig ist das einfach geformte Gelände, und die optischen Eindrücke von Atmosphäre und Licht sind trefflich wiedergegeben. Nur fehlen die saftigen Bäume, fehlen die Menschen, die den Boden beleben. Formal nicht unwichtig ist die Art, wie der baumbestandene Fels emporsteigt: er soll der Einzelfigur Kraft und Halt geben, der Riesenrost dient dem gleichen Zwecke.

Es ist wohl kaum mehr besonders auszuführen, wie eingehend nach 1635 die stoffliche Behandlung erfolgt. Auf solche Dinge muß man besonders achten. Der Fortschritt in der Zeichnung gegenüber dem Bilde des heiligen Gregorius ist einleuchtend, es ist ein Feinstil von bewunderungswürdiger Sicherheit. Die Casel über der weiten Alba ist aus schwerem Brokat, des gleichen der Manipel, deren Enden aneinander genäht sind. Die Handstickereien sind mit Gold- und Silberfäden ausgeführt, selbst Edelsteine sind eingelassen. Wie ein kleiner Teppich nimmt sich das rechteckige Verzierungsstück aus, Blattwerk und Voluten verschlingen sich miteinander, verschränken und verflechten sich: in der Mitte zeigt sich das stille Bild des thronenden Apostelfürsten Paulus mit Buch und Schwert.

Auch der psychologische Kontrast zu dem oben genannten Gemälde liegt auf der Hand. Man bemerkt, was die fleißige, ernste Arbeit und die Vertiefung in den Gegenstand in dem schmalen Zeitraum von wenigen Jahren vollbracht haben. Die seelische Situation ist viel mehr durchdacht, in barocker theatralischer Pose stellt sich uns der christliche Heros im Paradekostüm vor, kurz vor seinem Märtyrertod. Die Haltung der mit gespreizten Fingern an die Brust geführten Hand ist eine für Zurbarán bezeichnende Gebärde, aber es ist keine neue Geste, Annibale Caracci und Domenichino haben sie besonders geliebt.

Nebenbei nur sei bemerkt, daß Tormo den heiligen Lorenz von Angelo Nardis Stephanus des Bernhardinerinnen-Klosters

in Alcalá de Henares von 1621 abhängig macht (Abb. 87). Überzeugende Gründe liegen nicht vor, wenngleich die schwere Casula nicht unähnlich behandelt ist.

Aus einer stärkeren monumentalen Gesinnung heraus mag dann zwei Jahre später der selige Roman hervorgegangen sein (Abb. 40). Aufrecht steht auf seiner linken Hand wie auf einem Gebetpult das riesige Buch mit den deutlich lesbaren Worten: »Beatus Romanus orabat dicens, Domine Jesu Christe, ostende virtutem tuam, ut magnificetur nomen sanctum tuum, quod est benedictum in saecula. Ora pro nobis, beate Romane, ut digni efficiamur promissionibus Christi«. Von den hellbelichteten Blättern — von dem Schatten, den der Arm wirft, abzusehen — eilt das Auge zu dem Kopfe empor, der Mund ist weit geöffnet. Der Märtyrer hält seine ausgerissene Zunge in der Hand. Ist dieser selige Roman nicht eine Prachtgestalt und eine glänzende Stilprobe zugleich aus dem Ende der dreißiger Jahre? Überaus wirkungsvoll ist die Art, wie die weitflügelige Casula wie eine Mauer so fest mit der einen Hälfte auf dem Erdboden aufsteht, die Figur schützend umschließt. Zu schwach würde der Mann sein, um dieses Bleigewicht auf seinen Schultern zu tragen. Man könnte meinen, er sei in dieses Gewand wie in ein Haus eingetreten, und selten versteht man die Ethymologie des Wortes Casula so rasch wie hier. Warum ist die rechte Hand bis zur Schulterhöhe geführt, nicht tiefer und auch nicht höher? Die Konturen des vorderen Mantelstückes sollen in dem Dreieck dahinter wiederkehren und bei der Begleitfigur des Knaben, der gerade ein Gebet spricht, ausklingen; die Daumen sind wie üblich gekreuzt. Diesen Parallelismus der Linienführung werden wir noch öfters finden. Der Kopf des Dulders ist weicher als der des heiligen Lorenz gemalt, der seelische Ausdruck, den Schmerzen entsprechend, gedämpfter. Die räumliche Anschauung ist klarer geworden, die hügelige Landschaft besitzt mehr Tiefe. Schon dieser Umstand allein rechtfertigt die etwas spätere zeitliche Ansetzung.

Die Linie geht nun langsam weiter über den heiligen Francisco von Paula — ergreifend ist hier das wankende Stehen des absterbenden Mannes mit dem wehmütig schmachttenden Blicke — und Ignatius von Loyola zu Luis Beltran und Heinrich Suso: dieser könnte ebensogut am Anfang der vierziger wie am Ende der dreißiger Jahre gemalt sein. Feierlich, fast erschreckend ernst erscheint in majestätischer Größe Luis Beltran (Abb. 41), still und stumm, als ob er zu Menschen lange nicht mehr gesprochen habe. Man möchte glauben, dieser Grad von Schlichtheit und Sachlichkeit, diese lapidare Wucht seien kaum noch zu übertreffen, das Letzte und Abschließende sei bereits hier gesagt. In merkwürdig scharf zusammengehaltenem Umriß entwickelt sich die Figur fast nur in Vertikalen. Meint man aber nicht, eine al estofado gemalte Holzstatue vor sich zu haben? Einheitlich geführt sind die Faltenzüge der Kutte, des Mantels und des Skapuliers, wie man jenen Zeugstreifen nennt, der vorne am Körper vom Hals bis auf die Füße fällt. Luis Beltran hat die Kapuze über das Haupt geschlagen; er senkt den Kopf, und während er den Segen spricht, windet sich aus dem Kelche in der linken Hand, ganz wie bei Johannes dem Evangelisten, eine Giftschlange empor.

Tiefer und innerlicher als dieser Luis Beltran ist Heinrich Suso (Abb. 42). Es ist das seelisch wertvollste Bild in dieser ganzen Reihe und muß in einer besonders glücklichen Stunde erdacht worden sein. Der Geist der Ökonomie herrscht auch hier. Der Heilige steht in zentraler Frontstellung dicht vorn an der Rampe; er sieht den Erlöser über sich im Himmel, darum hebt sich der Kopf, gehen die Augen in unsagbarer Süßigkeit und tiefer Demut empor. Leise schlägt die eine Hand die Kutte an der Brust hoch, damit die andre mit spitzem, glühendem Griffel den heiligen Namen ins Fleisch einschreiben kann.

10.

Profanbildnisse.

An dieser Stelle muß nun von den profanen Einzelbildnissen gesprochen werden; sie sind spärlich bei ihm, und wie es scheint, sind sie fast alle am Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre entstanden. Voran steht der Doktor der Universität Salamanca (Abb. 43). Man erinnert sich an das Bild mit ähnlichem Thema, das Manet 1867 zunächst im eignen Salon ausgestellt hatte. Ist es nun nicht überraschend, auf einmal mitten in dieser Reihe von Heiligen auch eine Profanfigur vorzufinden? Lässige, fast fürstliche Vornehmheit kennzeichnet die Erscheinung. Die belichtete linke Hand ruht auf der Lehne eines kaum sichtbaren Stuhles, die Rechte hält ihren Handschuh, und im Hintergrunde tritt als dekoratives Moment ein Stück Vorhang hinzu. Ganz schwer, in röhrenförmigen, säulenartig geformten Falten spricht sich der geschlitzte, rote Talar aus; auf den Schultern ruht ein seidener Kragen, und auf dem Kopfe sitzt jenes Barett, das zu tragen alleiniges Vorrecht spanischer Doktoren war. Das Haar lockt sich leicht über dem Ohr, und die Augen blicken still nach der Seite hinüber. Es ist kein Zweifel, die ganze Auffassung und Haltung hat unser Meister bei Velasquez kennen gelernt, und will man eine bestimmte Vorlage genannt haben, so kann nur das Bildnis des Königs mit der Bittschrift in Betracht kommen. Im königlichen Schlosse zu Madrid hat ihm der Freund jenes majestätische Porträt gezeigt, das zwölf Jahre zuvor entstanden war und begeisterte Bewunderung gefunden hatte.

Nächst dem Doktor von Salamanca ist das bedeutendste Einzelporträt der zwölfjährige Prinz im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Abb. 44). Wer der Dargestellte ist, weiß man nicht; daß er Prinz Balthasar Carlos nicht sein kann, braucht

nicht erst gesagt zu werden. Es ist das einzige höfisch-elegante Porträt, das wir von seiner Hand besitzen. Ganz offenbar muß es sich um einen fürstlichen Sproß handeln; das Wappen soll auf León und Sandoval hinweisen. Den Kommandostab hält die eine Hand, die andre ruht auf dem Degenknauf, und auf dem Panzer mit der Schärpe sieht man das grüne Kreuz des Alcántara-Ordens*), das auch Velázquez' Graf Olivarez trägt. Gollilla (seit der Pragmatik vom 11. Januar 1623 der einzige vorgeschriftsmäßige Kragen), lang herabfallendes Haar, weite geschlitzte Kniehosen mit Soutachen, die auch die Halbschuhe zieren — sie sind falsch gezeichnet —, endlich eng anliegende weiße Strümpfe. Es ist ein steifes Stehen mit durchgedrückten Knien, und die Haltung ist von vornehmster Art. Das eine weit vorgesetzte Bein ist im Profil, das andre von vorn gesehen, und die lang ausgezogenen Schlagschatten sind so, wie sie Velázquez gemalt hat. Selbst unter Annahme einer ganz tiefen Lichtquelle sind sie unmöglich, das will sagen, sie sind nicht naturalistisch wiedergegeben, sondern nur empfunden. Die Schlagschattenlinie des rechten Beines ist auf alle Fälle zu lang. Um 1640 muß jener kleine Marschall gemalt worden sein; als allgemeines Vorbild hat Velázquez' Prinz Balthasar Carlos, der Sohn Philipps IV. und der Elisabeth von Bourbon, vorgeschwebt.

Ein Beispiel für das Haushälterische in Zurbaráns Betrieb ist auch das Bildnis der kleinen Spanierin im Privatbesitz in Hannover (Abb. 45 u. 46). Unbeweglich, fast starr steht das andalusische Mädchen da; die großen, nicht allzu seelenvollen Kinderaugen blicken uns fragend an. Voll sind die Wangen, stumpf das Näschen und schwellend der Mund. Das Kostüm ist einfach gehalten: ein Brokatstoff mit aufgelegter Falte, Ärmelverzierungen, und eine mit Perlen bestickte Samtschleife ziert den schmalen, ganz eng anliegenden Kragen.

*) Fran. Mennenius »*Deliciae Equestrium sive militarium Ordinum*«. Cöln 1613, S. 102.

Ein authentisches Selbstbildnis besitzen wir leider nicht, denn das Porträt im Braunschweiger Museum kann dafür nicht gelten (Abb. 47). Über dieses Bild ist schon viel gesagt worden; ein Ribera ist es jedenfalls nicht, und Bedenken gegen die Zuschreibung an Zurbarán scheinen mir nicht nötig zu sein. Es ist der Stil und die Technik der späten Guadalupe-Bilder. Man sagt sofort, der Dargestellte ist ein Spanier. Wer aber mag jener Mann der hinhaltenden Überlegung sein, der auf das Porträtmedaillon deutet? Seltsam ist die Form des steif gestärkten, nur durch Drähte gehaltenen Kragens, unter dem ein zweiter verborgen ist. — (Nur im Vorbeigehen sei darauf hingewiesen, daß die Porträts von D. Diego und Gonzalo Bustos de Lara natürlich nichts mit seinem Stile zu tun haben).

11.

Die Jugendgeschichte Christi.

Die Verkündigung, die Geburt, Beschneidung und Anbetung des Herrn sind für den Hochaltar des Kartäuserklosters bestimmt gewesen. Die vergleichende Betrachtung lehrt, daß Zurbarán noch einen neuen Anlauf macht: er will die Zeichnung, namentlich die der Ornamente in den geistlichen Prachtgewändern, verfeinern, und er führt energisch die Lösung der Hell-Dunkelfrage fort. Zur Belebung der Gesamterscheinung und Erklärung der Raumtiefe sind die malerischen Hilfsmittel des halbdunklen Vorder- und hellen Hintergrundes herangezogen. Seine ästhetische Meinung ist, daß dadurch eine malerische Einheit in höherem Sinne zustande komme. Die Beschneidung Christi ist wohl das klassische Beispiel dafür, wie das optische Element Licht in der ganzen Breite des Hintergrundes hin und her flutend arbeitet; naturalistisch gesprochen heißt das, die Glutsonne Südspaniens steht im Zenit, so daß die Schatten fast vollkommen ausgelöscht sind. Auch die niederländischen und

andere spanische Maler jener Zeit, um nur von ihnen zu reden, haben sich bekanntlich mit der Durchbrechung des Grundes durch die höchste Lichtpotenz eingehend beschäftigt. Man muß auch hinweisen auf die allerdings später entstandenen *Las Meninas* von Velázquez, wo all jene Absichten in vollkommener Weise sich erfüllen. Gerade durch diese Gegenüberstellung der Kunst Zurbaráns mit der seines Freundes Velázquez sieht man aber, daß in Franciscos Bildern die allmähliche Zerstreung und Abschwächung des Lichtes nach vorn gefehlt hat. Unser Maler hat nicht mit jenem feinem Sinne für die Harmonie die Gegensätze von Hell und Dunkel ausgeglichen, sondern im Gegenteil absichtlich verschärft, so daß sie geradezu aufeinander prallen. Darum liebt er es auch, die eine Gesichtshälfte etwa bis zur Nasengrenze im Dunkel, die andre dagegen im Hell zu halten; bei den Händen und Füßen kann man oftmals den gleichen Grundsatz der Zweiteilung wahrnehmen.

Die Verkündigung ist von den vier Bildern wohl zuerst gemalt worden (Abb. 48). Es ist keine äußerlich aufrauschende Andachtsszene, etwas altertümlich Stilles liegt in der Figuren-Anordnung. Die Mitte ist leer gelassen, und die beiden Kniefiguren sind so an die Ränder gestellt, daß ein doppelter Ausblick nach der Tiefe möglich ist. Säulen-Pfeilmotiv. Die sich ballenden Wolken mit ihren tiefen Eigenschatten halten plötzlich in ihrer Bewegung inne, daß die heiligen Strahlen Maria treffen. Diese ist ein südländisch-spanisches Modell; auf italienischem Boden wäre sie unmöglich. Die national verschiedene Begabung beider Länder kann an diesem Beispiel erwiesen werden. Ganz zeremoniell spielt sich der Vorgang ab. Marias Vornehmheit scheint sich an dem unerbetenen Besuche zu stören, ihre Haltung ist kühl herablassend, die eine Hand zeigt mit der Innenseite nach oben. Sehr ergeben kniet vor ihr der Engel mit den hochgestellten Flügeln, die Hände sind auf der Brust gekreuzt. Der große Engel auf den Wolken erläutert einem

zweiten Betenden das Geschehnis: er geht auf die Figur neben dem Alonso Rodriguez von 1630 zurück. Neugierige Seraphim lugen von den Wolken herab, ein Putto klettert vorsichtig über die Wolkenbank hin, hält sich fest an ihr, um nicht in die Tiefe zu stürzen. In der Hintergrundarchitektur verdient der hohe Phantasiebau mit vorragendem Geschoß und Balustrade Beachtung; ein spätgotischer Stufengiebel wird sichtbar. Fügen wir noch hinzu: es gibt keine Perspektive mehr, gibt weder Horizont noch Augpunkt, alles ist visionär.

Die Anbetung der Hirten ist das figurenreichste der 4 Bilder und zeichnet sich vor den andren durch seine leuchtende Farbenschönheit aus. Offenbar ist Zurbarán besonders stolz auf seine Arbeit gewesen; denn er hat an dem unteren Bildrand eine eingekniffene Karte aufgemalt, wo man die Worte lesen kann: »Franc' de Zurbarán Philippi IV. Regis Pictor faciebat. 1638 ad.« Das Thema ist, wie es die Zeit liebte, um des Hell-Dunkels willen als Nachtstück gegeben. Das verehrungswürdige Kind wird durch die Beleuchtung scharf in den optischen Mittelgrund gerückt, ist selbst das Hauptlicht und wird durch den Schnittpunkt der beiden Diagonalen hervorgehoben (Abb. 49). Die eine eilt von dem hochgenommenen Kopfe des singenden Engels über Maria nach der rechten unteren Bildecke, während die andre, ihr entgegenwirkend, von den Hirten über Joseph nach der linken Ecke geht. Man fühlt etwas Fremdes, Uneinheitliches in der Komposition, und man möchte auf die Verarbeitung fremder Vorbilder hinweisen. Es ist an Ruelas, Antonio del Castillo und Ribera gedacht worden. Auf Ribera ist allerdings die Figur des anbetenden alten Hirten zurückzuführen. Getreu dem Grundsatz des Naturalismus, nur mit dem Modell vor Augen zu malen, ist Zurbarán zu Werke gegangen. Was soll man vollends zu dem Eiermädchen sagen? Ihr schrilles, breites Lachen geht durch Mark und Bein; sie grinst den Beschauer an und deutet mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf das Knäblein, das

uns treuherzig anblickt! Das Nabeltuch ist wohl bisher noch niemals bei einem Christkindlein so realistisch wiedergegeben worden. Daß Zurbarán auch die einzelnen Musikinstrumente sich ganz genau betrachtet hat, bevor er sie auf die Leinwand bringt, überrascht nun nicht mehr. Der in Seide gekleidete Engel spielt auf der großen Harfe, und die lieben Englein singen dazu.

In der Anbetung der Könige wird wiederum durch das Motiv des beschatteten Pfeilers in der Mitte der doppelte Ausblick nach dem hellen Grunde möglich (Abb. 50). Wie ruhig und gar nicht hastig ist auch diese Handlung! Man sieht nicht wie bei Rubens prächtiges Heeresgefolge, keine flatternden Fahnen, noch glitzernde, strotzende Pracht. Zurbarán will wie Velázquez in dieser Jugendgeschichte des Herrn ganz sachlich sein. Die Diagonale ist durch die Kniefigur des edlen, glaubenssinnigen Königs bestimmt und endet oben am Kopfe des stehenden Joseph; ein Page hält die Schleppe. Wie prachtvoll ist doch dieser großgemusterte, perlenbesetzte Brokatmantel! Er fesselt das Auge in ungewöhnlichem Maße. Für den Kragen, der als Hermelin gedacht ist, hat es offenbar an der natürlichen Vorlage gefehlt. Der Mantel ist nun das deutlichste Beispiel für die Verfeinerung der Zeichnung nach der Mitte der dreißiger Jahre. Damals halten die reinen Linien der Voluten und Ranken, Kelchblätter und Granatmuster sein artistisches Interesse gefangen. Bei dem Perlenbesatze des weiten Ärmels meint man die einzelnen Stücke herausnehmen zu können. Es sind wahre Wunder des Fleißes. Im einzelnen ganz unmalerisch, wirkt doch dieses königliche Prachtkostüm als Ganzes mit seinen tiefen, rauschenden Faltentälern noch malerisch genug.

Fast hätte ich Mutter und Knäblein vergessen. Wie ein sauber angezogenes Püppchen sitzt es auf dem Schoße. Nur schade, daß sich die Mutter an ihrem Glücke so wenig erfreuen kann. Vor lauter spanischer Vornehmheit geht der Reiz des unmittelbar Natürlichen verloren. Velázquez ist schuld an dieser

Auffassung. Der dritte König in seinem phantastischen Kostüm sieht merkwürdig gelangweilt aus; er steht kerzengerade da, aber er ist viel zu groß gegeben, er müßte in Wirklichkeit ein Riese sein. Um so mehr befriedigt der maurische Fürst. Als Zurbarán diese rassige Gestalt für die Kartäuser in Jerez de la Frontera gemalt hat, wird er an den Kampf der Mauren gegen die Westgoten, der tausend Jahre zuvor an jener Stelle getobt hat, gedacht haben.

Die Beschneidung Christi ist als letztes Werk aus dieser Vier-Bilder-Gruppe 1639, in jener überaus arbeitsreichen Zeit, hervorgegangen (Abb. 51). Am Rande des Tisches »Fran. de Zurbarán faci^t. 1639«. Eine starke Hineinziehung von Motiven der Monumentalarchitektur findet statt; der Raum wird durch Addition der Schichten vereinheitlicht. Die Vordergrundbühne ist durch eine massige Postamentssäule abgegrenzt; als tiefe Schattenmasse steigt sie ein wenig seitlich von der Mitte empor. Der Hintergrund ist als Kulisse behandelt. Der Pfeilerportikus, in fast magischem Lichte erstrahlend, geht durch, und in schwindelnder Höhe wird eine barocke Balustrade sichtbar. Ganz zuletzt in der Tiefe erscheint eine Palastarchitektur, weich, wie von zartem Hauche: dort flimmert es in gelblich-weißen Tönen. Im Grunde genommen ist es die Raumdarstellung Tintoretto's: sie ist durch unzählige Hände gegangen und hat auch in Sevilla Eingang gefunden.

Deutlich ist wiederum die Absicht auf monumentale Wirkung. Den Rhythmus ins Bild bringt die Beugefigur des jüdisch-orientalischen Priesters. Wie der Körper Anschluß an den Bildrand sucht! So wird der Blick zum Kinde weitergeleitet. Mit geschulten Griffen geht die Operation vor sich, die dicken Beine sind hochgezogen und weit auseinandergenommen. Seltsam, die linke Hand des Priesters ist größer als die rechte. Ganz grotesk erscheint der Tempeldiener; dieser Mann mit der brennenden Wachskerze in der Hand hat seinen Kopf bis auf die

unförmige Nase fast unkenntlich gemacht. Man sieht südspanische Bauerntypen aus Estremadura, hart im Knochenbau und fast leblos wie Masken. Der Knabe mit der Kanne auf der flachen Schale, der die Beziehung zum Beschauer herstellt, ist zu klein geraten. Das Vielerlei am Priester-Schellenrock, der *tunica cum tintinnabulis* über der *vestis talaris* ist unterhaltend.

Interessiert man sich für die ursprüngliche Aufstellung der einzelnen Tafeln, so mag zu allem Überfluß gesagt werden, die Beschneidung befand sich in der Mitte des Retabels, darüber die Verkündigung, und links und rechts von jener ersten Szene hat man sich die Geburt Christi und die Anbetung der heiligen drei Könige zu denken.

12.

Im Kloster Guadalupe.

Ist es nach den vielen mit so großer Geschicklichkeit und Würde gelösten Aufträgen zu verwundern, daß nun auch Spaniens vornehmstes und berühmtestes Kloster Zurbarán zum Maler haben wollte? Das war just die Stunde, als das Gestirn seines Ruhmes heller und heller ihn umleuchtete. Wer hätte auch so gut wie er das mönchische Empfinden verkörpern und den Lobgesang auf das spanische Mönchtum anstimmen können? Er allein hatte das richtige Gefühl für alles Klösterliche, er hatte die frommen Ordensbrüder belauscht und wußte, wie sie sind und beten. Und darum konnte er auch das Mönchsleben, so wie es in Wahrheit gelebt wurde, auf die Leinwand bannen. Völlig fern war ihm jedwede Romantik, seine Phantasie trieb keine Ranken, und gar die Aufforderung, weinfrohe Klerisei mit ihrem heiteren Gegensatz geistlicher Würde und weltlichen Genusses zu schildern, hätte Zurbarán mit einem Schrei der Entrüstung zurückgewiesen. Wie hätte auch der Meister des geheiligten, sakralen Mönchslebens das Lachen malen sollen, das Lachen, das doch

fast der gesamten spanischen Kunst gefehlt hat? Alles schuf er aus ganzem Herzen und in tiefstem Glauben. Es muß für die Mönche der Ordensregel des heiligen Hieronymus etwas vollkommen Neues gewesen sein, auf einmal in großen Bildern vor sich zu sehen, was den Ruhm ihres Klosters ausmachte: die Wundertaten der ehrwürdigen, längst entschlafenen Väter und die schweren Begebenheiten aus der heiligen Legende. Mahnend und anfeuernd sollten die großen Toten auf die Lebenden herabblicken.

Ich sage gleich, die Bilder haben nicht soviel farbiges Leben, wie es eine hochgespannte Vorstellung erwartet. Es fehlt das Leuchtende des Juwels, das einem großen Teil der Jerezwerke auszeichnet. Aber in der Farbigkeit liegt nicht, wie schon früher bemerkt, ihr besonderer Reiz. Man findet auch keine Proben einer überhitzten Phantasie, es gibt keine Schwärmerei, und bezaubernde Melodien werden nicht vernehmbar. Alles ist klar, manchmal sogar fast steinern kalt, ja unerbittlich starr gebracht.

Bermudez behauptet, Zurbarán habe die Bilder an Ort und Stelle gemalt. Es spielt keine große Rolle, ob sie dort in Guadalupe oder in Sevilla selbst entstanden sind, wenngleich die größere Wahrscheinlichkeit für diese Stadt spricht. Denn es ist kaum anzunehmen, daß er 1638 und 39 im Kloster sich aufgehalten hat: das sind die beiden Zahlen auf den Bildern. Man kommt über bloße Vermutungen nicht hinaus, und die Akten sagen auch nicht ein Wort über die Entstehung, nicht einmal eine Zahlungsurkunde ist vorhanden. Prior des Klosters war damals Fray Diego de Montaluo. Ohne Zweifel machen den stärksten Eindruck der Pater Gonzalo de Illescas, Bischof von Córdoba und die Messe des Pedro de Cabañuelas*).

Die Messe des Paters Pedro de Cabañuelas. Das Bild ist signiert und datiert »Franc^{us} de zurbaran — faciebat 1638«. Man erwarte ja nicht eine ähnliche Szene wie Raffaels »Messe

*) Die Bilder in Guadalupe verlangen eine Neuaufnahme, einzelne finden sich in Los grandes maestros, a. a. O.

von Bolsena«. Zurbarán hat den Vorgang ganz einfach erdacht. In einer Phantasie-Architektur sieht man am Bildrand einen Altar, vor ihm zwei schräg in die Tiefe kniende Priester, der größere im Dreiviertelprofil, in fast regungsloser Haltung vor einer dunklen Säule. Seine Gebärde ist einfach, und still ist der Aufblick. Eben vollzieht sich das Wunder, wie die Hostienscheibe seinen Händen entglitten emporschwebt und von einer Schar von Seraphim umschlossen wird. Doch nur ihm allein enthüllt sich das Geheimnis, so verlangt es ja die spanische Mystik. Auf himmlischen Strahlen zeigt sich das Wort: »Tace, quod vides et inceptum perfice«. Der assistierende Priester aber blickt zu uns heraus und will die Hände falten, als ob es sich um eine tägliche Messe handelt. Gerade dieser Gegensatz ist psychologisch gut empfunden und läßt uns das Wunder als Wunder begreiflich machen. Durch die Isolierung des Vorganges und das Fernhalten aller Zuschauer gewinnt der Künstler den Ausgangspunkt für seine monumentale Darstellung. Aller Augen ruhen auf Pedro de Cabañuelas, der erhöht auf einem orientalischen Teppich kniet.

Der Ausblick nach dem hellen Grunde ist in der Art der Jerezwerke gegeben; das Auge sucht immer wieder die Helligkeiten auf. Die Arkadenreihe mit der hohen Balustrade findet sich auch in der Darstellung im Tempel, dort aber ist sie ganz hoch hinauf bis an den oberen Bildrand gerückt. In einem märchenhaften Weiß erstrahlt der Palast, der Himmel schimmert in mattem Blau.

Es muß bemerkt werden, der Meister hat noch keine Fortschritte in der Erkenntnis der Perspektive gemacht. Der Altar ist verzeichnet, das Meßbuch darauf ganz verkehrt wiedergegeben, der zweite brennende Leuchter ist viel zu groß, und die Architektur rechts orientiert sich nach einem andren Augpunkt.

Der Pater Gonzalo de Illescas, Bischof von Córdoba, a. 1639 (Abb. 55). Das Bild ist nach der Weise der alten Maler

komponiert, die ruhig hintereinander verschiedene Szenen mit derselben Person gebracht haben. Der an sich einfache Raum ist durch das Motiv des schweren, sich bauschenden Vorhangs in ein Prunkgemach verwandelt. Wo gibt es in der spanischen Malerei solch einen Profanraum? Velázquez hätte den Sessel, den Tisch und alles andere im Tiefbild als untergeordnetes Beiwerk behandelt. Zurbarán aber nimmt absichtlich den Augpunkt so hoch, daß dem Betrachter die Aufsicht auf den Tisch möglich ist; jedes Stück auf ihm soll deutlich sein, das Buch mit dem Totenkopf und Stundenglas, die Codices, Petschaft, Streubüchse, Messer, Tintenfaß und Schelle. Trotzdem aber ist die Figur des Priesters durch diese Stillebenmotive nicht zu kurz gekommen.

Zurbaráns Kunst feiert hier einen ihrer Haupttriumphe. Er malt keine Entsagung, sondern die physische und geistige Gesundheit selbst im hohen Alter. Dieser Bischof von Córdoba ist kein Kämpfer, sondern ein Mann, den das Gebet und die einfache Lebensführung glücklich gemacht haben. Der ehrwürdige, greise Herr, der Beichtvater von Johann II. und Heinrich IV., sitzt still an seinem Tische; die Rechte mit der Kielfeder ist erhoben, die Linke greift in ein Blatt Papier, er blickt auf, und der Kopf wendet sich dem Beschauer zu. Er unterbricht also für einen Augenblick das Schreiben. Es ist ein lebensvolles, würdiges und monumentales Porträt. Mit zwingender Gewalt ist das Ganze so dargestellt, daß der Beschauer meint, es handle sich um einen weltgeschichtlichen Augenblick. Das Thema als solches aber ist barock, das schreiblustige 17. Jahrhundert hat es besonders geliebt. Rembrandt hat in einem ähnlichen Bilde, dem Porträt eines Kalligraphen von 1631 (Eremitage), mit weniger Worten dasselbe gesagt, und aus der gleichen Zeit stammt Rubens' Caspar Gevaerts im Museum in Antwerpen; bezeichnend, daß die beiden Niederländer nur ein Stück des großen Tisches bringen und die Figur des Schreibenden nicht in ganzer Körpergröße erscheinen lassen.

Heinrich der Dulder verleiht dem Prior Yáñez de Figueroa die bischöfliche Würde, a. 1639. Durch ein anderes Verhältnis von Figur und Raum kommt die neue Wirkung zustande. Das Bild ist realer und von einer mehr zwingenden Monumentalität, keine Nebensachen lenken ab. Die Diagonale bestimmt die Komposition: den drei lebensgroßen Figuren auf der einen Seite antwortet auf der andren der leere Raum. Es ist eine ganz groß gesehene Körperlichkeit, und es überrascht, wie still doch das Ganze sich vollzieht; man hört kein Wort, kein Lispeln in dem kalten Raume. Nur ein Zurbarán konnte diese Mönchsgestalt so empfinden: der Prior gibt sich willenlos dem Geschehnis hin, sein Körper geht fast in dem weiten Mantel unter, die rechte belichtete Hand taucht plötzlich neben der Aussensilhouette des Mantels hervor. Dieser Charakterkopf in reinem Profil mit den abwärts blickenden Augen ist unvergeßlich. Der vor ihm steht, ist der Gründer des Klosters; der König legt die Finger der prachtvoll modellierten Hand in die Kappe, faltet sie fest zusammen, als ob es sich um ein Stück Papier handle. Es ist ein seltsames Stehen, das Knie des weit abgesetzten Beines ist durchgedrückt, ist dem Auge zu nahe, und der rechte Fuß ist nach außen gestellt. Dieses düstere Porträt ist ganz spanisch, ist ganz Zurbarán. Man muß sich das barocke Kostüm, dies Modell einmal genauer ansehen — bei Velázquez und Murillo findet sich nichts Ähnliches: ein Ärmelwams, darüber ein Koller aus einem der Länge nach aufgeschlitzten seidenbrokatenen Stoff; steife, rückwärts hochstehende Halskrause, Umhang, Schärpe und Degen, enge Strumpfhosen und breite Schuhe. Es ist auf die sorgfältige Zeichnung der Perlen, Bordüren und Knöpfe zu achten. Nicht zu übersehen die Figur des Oberhofmeisters mit dem Calatravaorden auf der Brust! Wie merkwürdig sein rechtes Bein steht! Gestrenge Steilfalten zwischen den Augen mit den niedrigen Brauenbogen; er blickt aus dem Bilde heraus. Manche wollen in dieser Gestalt ein Selbstporträt Zurbaráns

sehen; damals aber ist unser Meister ganz gewiß noch nicht jener weißbärtige ältere Herr gewesen, der hier erscheint.

Die Lichtverteilung arbeitet wiederum in starken Gegensätzen; die linke Hand des Königs ist beschattet, die rechte beleuchtet, und derselbe Gegensatz liegt bei den Beinen vor.

Christus belohnt den Pater Salmerón für seine Kasteiungen (Abb. 56). Mit großer Selbstverständlichkeit und einer verblüffenden Unbefangenheit ist Zurbarán an diesen Stoff herantreten. Offenbar schreitet der Heiland mit nackten Füßen durch die Klosterkirche, den langen Kreuzstab zur Seite; Engel begleiten ihn auf seinem Gange, und Wolken ziehen mit. Da findet er den frommen Pater, wie er auf dem Erdboden herumrutscht, sich kasteit und inbrünstige Gebete zum Himmel sendet. Christus hält für einen Augenblick inne, legt ganz ruhig die Hand flach auf dessen Stirn, sieht ihn an, und jener blickt anbetend empor. Oben erscheint ein kniender bekleideter Engel; er spielt die Gitarre, drei nackte Putten singen nach einem Notenblatt, der mittlere hält es.

Beachtenswert ist dieser Christustyp mit den eingefallenen Wangen: die Züge sind phlegmatisch, die Augen klein; tiefe, flachgeschwungene Brauen, die lange Nase endet in einen Knorpel, die Unterlippe steht vor, braune Kopf- und Barthaare. Formal geht er zusammen mit dem Christus, der dem heiligen Joseph einen Blumenkranz aufs Haupt legt (Abb. 57) (Museum Sevilla) und dem segnenden Christus mit der Weltkugel (Madrid, Viuda de Iturbe). Dieses Bild ist 1638 datiert (Abb. 58). Sieht aber der rechte Arm nicht aus, als ob er aus Holz geschnitzt wäre? Ribera hat einige Jahre zuvor seinen Salvator mundi ganz ähnlich modelliert.

Die Versuchung des Frater Didacus de Orgaz. Dieses zweifigurige Bild ist in dem gleichen monumentalen Stile durchgeführt.

Die Geißelung des heiligen Hieronymus. Es ist das

figurenreichste Werk von Guadalupe. Man kennt das analoge Thema bei Domenichino in der Vorhalle von S. Onofrio in Rom von 1605; Algardi soll davon gesagt haben, »ein Stück Arm von Reni sei mehr wert als die ganze Geißelung Domenichinos«. Der Vorgang als solcher ist uns von Hieronymus selbst in einem Briefe an Eustochius erzählt. Danach wird er in der Wüste von einer gefährlichen Krankheit befallen, und im Fiebertraume wähnt er sich vor dem Richterstuhle Christi. Nach seinem Bekenntnis befragt, soll er geantwortet haben, er sei ein Christ. »Du lügst«, sagte der Richter, »du bist ein Anhänger Ciceros, denn die Werke dieses Schriftstellers besitzen dein Herz«. Christus verurteilt ihn darauf zu einer harten Züchtigung durch die Engel. — Diese Episode hat Zurbarán ganz wunschgemäß gemalt. Ohne einen männlichen Akt kann er nicht gut auskommen, aber es ist doch recht bezeichnend für ihn, daß er sich mit dem Allernötigsten begnügt; nur Brust und Rücken dürfen entblößt sein. Hieronymus ist nicht der abgemagerte Greis mit seniler Haut, wie ihn Ribera darzustellen pflegt, sondern der Mann mit starken Gelenken und kräftigem Schulterblatt. Es ist von dringlicher Wirkung, wie Furcht und Flehen um Gnade Hände und Beine zusammengepreßt haben, und der Kopf im Profil mit aufwärtsgehenden Augen und weit geöffnetem Munde zurückgenommen wird. Kräftige Schlagschatten fließen über den Rücken hinweg. Wie man sieht, bleibt sich Zurbaráns Psychologie auch in dieser Vision gleich. Die Engel machen keine stürmische Bewegung, sie schlagen mit ihren Geißeln in einer Art zu, daß der halbentblößte Körper des knienden Mannes kaum getroffen wird. Christus thront ganz still zwischen den aufgewirbelten Dampfwolken, blickt zu dem Büsser herab und scheint den Strafact für vollendet zu erklären. Am linken Bildrande treten noch drei Engelgestalten auf; der vordere, riesengroß, hat mit seinem muskulösen, langen Arm so gar nichts Mädchenhaftes an sich. An dieser Gruppe scheinen Gehilfenhände beteiligt zu sein; auch

dieses Hellblau im Mantel des Engels hat Zurbarán zu keiner Zeit angewandt.

Die Versuchung des heiligen Hieronymus in der syrischen Wüste. Ich meine, auch dieses Bild ist nicht ganz eigenhändig. Zurbarán hat die Zeichnungen und Kartons geliefert, die Ausführung aber wird er in der Hauptsache seinen bedeutendsten Schülern Polanco anvertraut haben, einerlei zunächst, ob es nun Miguel oder der Bruder Francisco gewesen ist. Jedenfalls haben diese beiden seine Stileigentümlichkeiten am meisten aufgenommen. Hieronymus kniet in einer Grotte vor einem Felsblock mit Büchern, Tintenfaß und Totenschädel. Die Figur selbst mutet fremdartig an: es fehlt der eindringliche Ernst und die starke monumentale Auffassung. Auch der Kopf ist weicher und schwächer modelliert. Man fühlt sich an die »zwölf Apostel« der Polancos erinnert; von ihnen müßten vor allem Jakobus der Jüngere und Andreas zur Vergleichen herangezogen werden. Die sechs andalusischen Mädchen aber, die mit Harfen- und Gitarrenspiel den entsetzt sich wegwendenden Eremiten zu locken suchen, sind so köstlich in der Erfindung und Ausführung, daß sie von Zurbarán selbst gemalt sein müssen. Der Meister hat noch einmal diese modisch gekleideten Damen in Einzelbildern prachtvollen Stiles festgehalten. Wir werden das von später sprechen. Valdés Leal hat das gleiche Thema in ähnlichem Sinne 1657 behandelt.

Die Apotheose des heiligen Hieronymus, »La Perla de Zurbarán«. Es ist das kleinste Bild, das auch am meisten zu Herzen spricht. Beseligend ist der stille Aufblick des knienden alten Mannes, der von Putten gen Himmel getragen wird; groß und bescheiden ist die Geste im Augenblick, da er Dinge sieht, die in der Sichtbarkeit nicht enthalten sind. Noch nie hat wohl Zurbarán in seinen himmlischen Kindern so viel Lebenslust und Jubel gemalt, wie hier in diesem Glorienbilde, wo sie sich kosend umarmen, und vollends einer mit auseinandergenommenen Bein-

chen sich lustig in seinem Wolkenbettchen rekelt. Immer wechselnde Achsenstellungen, Kopf reiht sich an Kopf, Körper schiebt sich an Körper. Der Oberste der vielköpfigen Schar hat eine flatternde Schärpe über die kurzen Flügel gestreift; er ist dem Hieronymus zugewandt und hält mit beiden Händen seinen Kardinalshut, damit er ja nicht im Himmel oben fehle.

Die Landschaft ist aus dem Gedächtnis, freilich ohne den Reiz kontemplativer Stimmung, wiedergegeben. Die Ruinen und die breit behandelten Baumsilhouetten dienen als eine Art von Kulisse; sie wollen eigentlich nur sagen, daß der Heilige auf jenem Stück spanischer Erde einstmals entrückt worden ist.

Die übrigen drei Bilder sind bloß zu nennen; es handelt sich um den Frater Petrus de Salamanca, Martinus de Vizcaya und Johannes de Carrion; diese Schöpfung stammt vom Jahre 1639.

Der Höhe entgegen



Der Hobe entgegen



1.

Zurbaráns monumentale Absicht erschöpft sich nicht in der Darstellung männlicher Heiligen, auch für die weiblichen bekundet er gleich seinen kirchlichen Auftraggebern Interesse. Allein es äußert sich doch in einer andren Art. Er bringt den heiligen Frauen nicht die gleiche Ehrfurcht entgegen, er kümmert sich wenig um ihre eigentliche, ihr Lebenswerk krönende Geschichte. Offenbar weiß er mit dem Weibe als solchem künstlerisch nicht viel anzufangen, und darum legt er allen Nachdruck auf die Wiedergabe des Kostüms. Wir erleben das interessante Schauspiel, wie der allzu ernsthafte, zu sachliche Zurbarán auf einmal zum Modemaler wird. Statt frommer Glaubensheldinnen sehen wir Damen der guten Gesellschaft, sevillanisch lässige Gestalten von herb-sinnlichem Reize und von einer fast leblosen Grazie; nichts Schalkhaft-Naives ist ihnen eigen. Reich ist der bunte Aufputz, die Lippen und Wangen sind geschminkt, fein gestrichen die Brauen, und die Augen, von denen schon Stendhal geträumt hat, blicken »wundersam schön und hart«. Diese gemalten Figuren nehmen sich wie Modedamen aus, und es ist, als ob uns Zurbarán eine abwechslungsreiche Folge großer Musterfiguren habe vorführen wollen. Dabei hat er natürlich auf die Verzierung im einzelnen nicht verzichtet, sein Auge ist auf scharfes Sehen eingestellt. Die Perlen sollen funkeln am Ohr, am Hals und im Haar. Er nimmt sich vor, ihr Leuchten von dem des Edelgesteins unterscheidend zu malen; selbst die Lichtspiegelung ist angelegentlich durchgeführt. Alles geschieht beharrlich und liebevoll, mit einer Andacht, die wahrhaft heilig

zu nennen ist. Er charakterisiert trefflich die stoffliche Beschaffenheit der Oberfläche. Mit dem Schimmer von Seide und Samt, dem Glanze des Atlas und den schweren Mustern des Brokats weiß er mitunter eine hohe Farbenpracht zu erreichen. Schon Aretino empfiehlt den Malern, die Qualität der wiederzugegebenen Stoffe genau zu berücksichtigen, weil »Samt andre Falten als Seidenzeug, feingeglättete Linnen andre als rohe Leinwand werfen«.

Es wäre jedoch eine falsche Vorstellung zu meinen, der breit aufgelöste malerische Stil des Barock dulde nun überhaupt keine Einzelheiten mehr in sorgfältig zeichnerischer Ausführung. Zurbarán, an sich durchaus Vertreter einer malerischen Weltanschauung, verfährt diesen Dingen gegenüber zunächst noch im Sinne eines ausschließlich linearen Geschmacks; sie halten dem nächsten Nahblick stand. Und daß er in dieser Auffassung nicht etwa vereinzelt dasteht, sagt uns sein Zeitgenosse Baldinucci (1624–1696), der verlangt, daß »alles im Kostüm mit der größten Sorgfalt zu behandeln, und jede Flüchtigkeit in dieser wichtigen Angelegenheit zu meiden sei«. Sicherlich wird man sich an die Stelle erinnern, wo Baldinucci mit großem Behagen die Details in Dürers Hieronymus im Gehäuse feststellt.

Wir versuchen, einzelnes zu analysieren. Prinzipiell kommt nicht viel Neues heraus; der einmal entdeckte, an den männlichen Heiligen entwickelte Monumentalstil wird nun auch auf die weiblichen übertragen. Sie alle werden in dem Zeitraum von 1639–1645 entstanden sein. Auch auf die Farbentrias Rot, Blau, Zitronengelb sei aufmerksam gemacht. Die Versuchung des heiligen Hieronymus in Guadalupe mag für unsere Darstellung als Ausgangspunkt dienen: dort bereits haben Modedamen als trügerische Verführerinnen den Alten durch Gesang und Spiel an sich zu locken gesucht; allein all ihre lockenden Künste sind an unbesiegbare Glaubenskraft zerschellt.

An die Spitze stelle ich die heilige Agathe (Abb. 59).

Ähnlich inhaltslose, starre, um nicht zu sagen maskenhafte Köpfe sind uns schon öfters, zuletzt in der Beschneidung Christi begegnet. Dieser Typ aber erheischt besondere Beachtung; denn es handelt sich um eine Aztekin. Das Wort Azteken ist der eigentliche Stammesname der Mexikaner. Die Rasse ist so gut wie ausgestorben, und nur hin und wieder tauchen Reste davon in unseren Städten zur Schaustellung auf. Zurbarán hat aus völkerpsychologischem Interesse, vielleicht aber auch aus nationalem Stolze die nicht gerade gewöhnliche Erscheinung aus der mexikanischen Kolonie im Gewande einer christlichen Heiligen vorgeführt. Auffallend lang ist die Nase, sie setzt ganz breit an und läuft schmal aus; groß sind die schwarzen Augen unter einer niedrigen zurücktretenden Stirne, das linke Auge sitzt zu tief, fast in der Mitte der Wange. Schweres weites Seidenkleid, starke Licht-Schattenwirkung.

Fast alle Figuren sind im dreiviertel Profil gehalten, einzelne stehen frontal. Durchgängig ist die Empfindung ohne hohe Temperatur. Die heilige Agnes schreitet von rechts nach links; ihre schmalrückigen Hände halten ein Buch, und das Lämmlein ruht in ihrem Arm. Die heilige Marina mit dem Körbchen in der Hand ist die vornehmste; man wird den Eindruck bewußter Eleganz nicht los. Sie hat am wenigsten Ähnlichkeit mit den übrigen Frauen, die sich wie Schwestern gleichen; ich denke dabei an Barbara, Engrazia und Katharina; auffallend ist bei Katharina das Motiv des ungewöhnlich dicken Halses. Johannes Baptista Porta sagt in seinem berühmt gewordenen Buche *De humana Physiognomia*: »die dicke Hälse haben, die sind stark von Gemüt und werden dem männlichen Geschlecht verglichen« (II, 25). Es reihen sich an Dorothea, Mathilde, Eulalia, Justa und Rufina: diese beiden sind heute im Dom zu Sevilla in der Kapelle San Hermenegildo zu sehen. Die heilige Mathilde verdient insofern Beachtung, als Stellung, Gewandung, Farbengebung, sowie die Führung der Außenkonturen und die Zeich-

nung der belichteten Hand — man beachte den scharfen Winkel von Daumen und Zeigefinger — bei der unbekannten Heiligen der Straßburger Sammlung (354) übernommen sind (Abb. 64). Ihr Name dürfte damit gesichert sein. Nur ist ihr Gesicht feiner und belebter, und neben dem geschlossenen Buche hat sie noch den Dolch als Attribut. Als ob sie sich auf vier Beinen schwer und langsam fortschleppe, so wirken optisch die säulenartig geformten, rhythmisch wiedergegebenen Falten des weiten wollenen Rockes. Das beschuppte Überkleid (Tunika) fällt tief herab. Die Straßburger Sammlung besitzt als Gegenstück die heilige Christine (Abb. 63), der Prado die heilige Casilda (Abb. 61), die Londoner Nationalgalerie die heilige Margarete, genannt die kleine Schäferin (Abb. 60), der Louvre die heilige Apollonia (Abb. 62). August L. Mayer nennt noch eine heilige Lucia im Museum in Chartres, eine heilige Ursula und Euphemia im Palazzo Bianco in Genua.

In diesen stilistischen Zusammenhang hinein paßt auch der Engelsturz des Metropolitan-Museums in New York (Abb. 65). Schon die Tatsache, daß hier nur mit zwei Figuren komponiert wird, — weniger sind inhaltlich unmöglich, — weist auf die Nähe von Zurbarán. Der Meister stellt sich damit in einen bewußten Gegensatz zum Barock, denn dieser bedeutet doch einen Zuwachs der auf die Bühne gestellten Personen; von einigen Ausnahmen sei abgesehen. Wie einfach ist dieser Engelsturz! Man wird sich dessen erst recht bewußt, wenn man sich andere schematische Lösungen vergegenwärtigt. Ich denke augenblicklich an Franz Floris im Antwerpener Museum, der für uns die typisch-nordische Auffassung vertritt, und wo das Gewimmel der im Hinabsturz zur Wehr sich setzenden Menschenleiber die Bildtafel selbst ins Wanken zu bringen scheint. Was ist nun bei Zurbarán dargestellt? Ein weiblicher Engel mit flachen Brüsten, aber ganz männlich empfunden. Weit gespannt sind die Flügel, sie berühren die Ränder des Bildes. Der luftgefüllte rauschende

Mantel unterschneidet den Flügel, der seinerseits von dem Arme überschritten wird. Das zurückgenommene, auf die Wolken aufgesetzte Bein ist verkürzt, aber die Verkürzung ist nicht recht geglückt. Das flammende Schwert ruht in der einen Hand, in der andren der Palmzweig, er geht parallel mit den Flügeln des Satans. Die Horizontale des nackten geflügelten Mannes antwortet der Vertikale des Engels: jener liegt niedergezwungen auf dem felsigen Boden, Schlangen umzischen seinen Leib. Diese Figur in ihrem Bewegungsreichtum macht nicht den Eindruck, als ob sie von ihm selbst erfunden sei; sie ist auch einer seiner wenigen Akte. An den Ornamenten des reichgeschmückten Kostüms, an den einzelnen und in Zwischenräumen gemalten Perlen, vor allem aber an der Zeichnung der Kartuschen erkennt man deutlich seinen Stil. Es ist der der Guadalupe-Periode, wir nennen 1640 als runde Zahl.

Casilda kann als Vorstudie zu dem Prachtbild der heiligen Elisabeth gelten (Abb. 66). Ähnlich sind Kostüm und Außensilhouette, ähnlich ist auch die Art, wie die belichtete Hand den kostbar gemusterten Gesellschaftsrock rafft, so daß eine prachtvolle aufsteigende Bewegung entsteht. Allein die Falten haben sich zu größeren Formen vereinfacht, die Muster im Rock sind breiter, lockerer gemalt und schließen sich enger aneinander; sie wollen als Masse gesehen werden. All dies spricht für eine spätere Datierung, um 1645.

Dieser Zeit gehören auch an die heilige Rufina mit gar zu leblosem Gesichte (Abb. 68) und Magdalena: Magdalena ist auf dem Wege zum Herrn, seine Füße zu salben (Abb. 69). Die Strähnen ihres aufgelösten Haares begleiten die Wangen- und Halssilhouette, und ebenso werden die Konturen des über den gehobenen Arm gelegten Shawls in Rock und Linnentuch aufgenommen. Die verzeichnete Hand hält eine glitzernde Messingschale. Wo gibt es noch solch ein riesiges Tuch, das die Füße Christi trocknen soll? Wie eine eingesäumte Decke sieht

es aus. Inwieweit noch die neueste Mode in den einzelnen Formen, wie der Tournure zu Worte kommt, werden die weiblichen Leser rascher erraten.

Diese drei Figuren der heiligen Elisabeth, Rufina und Magdalena sind über jedes Lob erhaben. In der Wiedergabe der monumentalen Frauengestalt hat der Meister sich selbst übertriffen.

2.

Der klassische Maler der Einzelfigur steht unmittelbar vor der Höhe seiner Kunst. Er weiß, worin seine Stärke liegt, und daß er berufen ist, das Größte mit den kleinsten Mitteln darzustellen. Er besinnt sich auf seine früheren Schöpfungen, und da wird ihm von neuem klar, daß man wuchtiger und einfacher spricht, wenn man die Figur möglichst für sich allein bringt, ohne viel landschaftliche Beigabe und selbst unter Ausschaltung alles überflüssigen Freiraumes; Voraussetzung muß nur sein, daß die Maße sich steigern und den Köpfen eine neue Ausdrucksbedeutung zukommt. Eine größere Vergeistigung und Vertiefung wird von neuem angestrebt, und jetzt erst verbindet sich in vollkommener Weise das Interesse am Wirklichen mit dem Wesentlichen. Nunmehr spricht zu uns der ganz reife Zurbarán. Es entstehen in Weiterführung und erhabener Vollenendung seines früheren Stiles drei gewaltige Bilder, es sind seine Hauptbilder: der heilige Cyrill und Thomas, vor allem aber der Apostel Andreas. Fragt man mich nach der Entstehungszeit, so wüßte ich nur die Mitte des Jahrhunderts zu nennen.

Zunächst der Apostel Thomas (Abb. 70). Woran denkt man beim Anblick dieses lesenden Mannes? Man glaubt, ein Echo von Dürers weltberühmten Aposteln zu vernehmen. Dürer und Zurbarán — jedenfalls findet die größte Periode ihres Lebens in der Darstellung der Jünger des Herrn ihren Abschluß. Es soll damit kein stilistischer Zusammenhang behauptet werden; immerhin ausgeschlossen ist es nicht, daß das Motiv des

groß gesehenen, unter dem Ellenbogen eingeklemmten Mantels mit seiner charakteristischen Silhouettenführung in spanischen Nachzeichnungen zur Verfügung gestanden hat. Dürer besonders wird von der spanischen Literatur in gleicher Weise wie von der italienischen gefeiert: Carducho, Martínez und vor allem Pacheco sprechen von ihm, Pacheco nennt ihn den »Geómetra clarísimo en Germania« und empfiehlt Schülern die Benutzung seiner Zeichnungen. Er berichtet auch, König Philipp II. habe solche in seinen Büchern gehabt.

Zurbarán gibt hier eine treffliche Menschenschilderung. Der heilige Thomas ist für ihn das gute Väterchen, das ohne große geistige Intensität mehr in sinnender Stimmung über das Buch hinwegliest; sein Inhalt scheint ihm keine Sorge zu bereiten. Offenbar hat er eine ihm vertraute Schrift in beiden Händen; ein Blick genügt, um die schon oftmals vernommenen Gedanken sich von neuem zu vergegenwärtigen. Die Einsamkeit ist für ihn die große Macht, sie hat ihn zur Frömmigkeit und zum selbstverständlichen Beten erzogen. Ganz trefflich ist das Ungepflegte und Verwilderte des Mannes in den Haaren des Bartes und Kopfes wiedergegeben; die runzelige Haut erscheint wie braun gebeizt, und der Filzhut klebt vor Schmutz.

Dem Apostel Thomas zugewandt ist der heilige Cyrill (Abb. 71). Es ist eine gewaltige Proportion. Die Figur erscheint wiederum nicht vorn an der Rampe, sondern ist an den Eingang einer halbrunden Nische zurückgetreten. Es ist ein schweres Stehen mit zur Seite genommenem Spielbein. In großen breiten Massen entwickelt sich das Gewand, ein paar senkrechte Falten sind zur Seite geschoben. Die Vertikale unterbricht nach oben der aufgeschlagene Foliant, er liegt halb in den Händen des Heiligen, halb ruht er in dem breit gespannten Mantelbausch. Aber die Verkürzung wirkt zu schroff, und alles Gewicht liegt auf der einen Hälfte des Buches: so können es die eng zusammengebrachten Hände nicht lange halten. Die Erleuchtung

kommt von oben, darum ist der Kopf zurückgenommen, und die großen, großen Augen, voll verhaltener Glut, schauen empor. In keinem Zeitalter hat man so viel und so sehnsuchtsvoll in den Himmel hineingeblickt wie im Barock.

Der Apostel Andreas aber muß als eine ganz besondere Leistung angesprochen werden (Titelblatt; London, Staffordhouse, Herzog v. Sutherland). Er bildet den Höhepunkt in Zurbaráns Schaffen überhaupt und stellt die Krönung all seiner künstlerischen Bestrebungen dar. Um die Jahrhundertmitte wird er aus der Sevillaner Werkstatt gewandert sein; die europäische Malerei stand damals in ihrem Zenit. Schlicht und groß wie der alte Dürer und Rembrandt ist auch hier unser Zurbarán. Der ruhige Geist und die ruhige Größe der Seele beherrschen das Bild. Sein Inhalt erschöpft sich in der erhabenen Einsamkeit der Gestalt, prophetisch und vollkommen überzeugend steht der heilige Andreas da: das Welterfahrene im Ausdruck, das Grobkantige im Schädel — es ist ein anderer Typ als der, den er zuvor mit dem heiligen Thomas geschaffen hat. Der Mann scheint sich an das Kreuz anzulehnen, um bequem lesen zu können. Formal ist dieses Motiv ungemein wichtig: es soll die volle Rhythmik und die straffe Struktur in die Erscheinung treten. Die Schrägbalken bringen eine deutliche Abwärts- und Aufwärtsbewegung von links nach rechts ins Bild, und die Haltung des Armes klingt in den Falten des schweren Apostelmantels weiter.

Sage ich zuviel, dieser Andreas besitzt etwas von deutscher Kraft und Sachlichkeit, von deutschem Ernste? Vielleicht zeigt erst diese Figur am deutlichsten, wie Zurbaráns statuarische Auffassung die Wirkung seiner Figuren begründet. Die Größe im Bilde erzeugt gewiß nicht den monumentalen Stil, allein sie gehört dazu, ebenso wie die starke Belastung der Bildfläche mit jener schweren, wuchtigen Erscheinung. Doch der Meister sagt uns noch mehr: die Gewänder selbst sollen nicht bloß groß

machen, sondern auch erhöhen. Es ist ausschlaggebend, daß gerade er uns sein Ideal von der Erhöhung der Erscheinung der Person verkündet hat. Die vollkommene Wirklichkeit wird sichtbar, »der vollständige Ausdruck der Menschheit«, wie Schiller sagen würde, ist gefunden. Man erinnert sich an ein Wort L. Eckardts: »Versöhnt das Schöne uns mit der Erde, so mahnt das Erhabene uns an einen höheren Beruf.« Aber was bedeutet alle Analyse? Ein Stück Menschheits- und Kirchengeschichte zugleich scheint wie mit einem Schlage lebendig zu werden. Das ist lapidarer Stil, das ist Vollkommenheit der Darstellung: wie ein Denkmal steht Sanktus Andreas vor uns.

Wer mag Zurbaráns Entwicklung in das Großartige, seine Neigung für das Kolossale mitgefördert haben? Daß er von Ribera angeregt worden ist, kann nicht mehr zweifelhaft sein. Bei dem »kleinen Spanien« gibt es ganz ähnliche groß geschaffene und monumental wiedergegebene Figuren; ich meine den Petrus im Prado um 1630, vor allem aber den Bischof mit dem Edelknaben im Museum in Schwerin (1637). Allein um wieviel mehr ist doch hier Zurbarán einem Ribera formal überlegen?

Der Spätstil unter dem Einfluß Murillos

Der Spatzel unter dem Pinke / Lurles

Die Höhe ist erklommen; mit Spannung erwarten wir die Weiterentwicklung seiner Kunst. Wie aber soll das Monumentale noch gesteigert werden? Ein darüber Hinaus, ein Übertrumpfen der seitherigen Lösungen ist selbst Zurbarán nicht möglich erschienen. Rechtzeitig hat er die Schranken erkannt, und darum überläßt er sich mehr äußeren Einflüssen. Sein Stil rollt sich nicht wie ein Uhrwerk ab. Überraschungen stehen bevor, doch es muß gleich gesagt werden, ein starker formaler Wechsel ist in der letzten Periode seines Lebens (1650—64) nicht mehr eingetreten. Wie war zu jener Zeit die künstlerische Konstellation in Sevilla? Der große Montañés hatte sein letztes Wort gesprochen, und Murillo, im Mannesalter stehend, galt sicherlich im Glauben der Allgemeinheit als die überragende Potenz. Von unserem Standpunkte aus war er auch der bedeutendste Vertreter einer entschieden malerischen Weltanschauung. Kein Wunder, die Nähe von diesem Apelles Sevillano hat selbst den Ehrgeiz des um 20 Jahre älteren Zurbarán gestachelt. Als Murillo die Vision des heiligen Antonius für die Taufkapelle der Kathedrale schuf (1656), stand er bereits auf voller Höhe. Zuvor schon hatten Bilder wie die Engelsküche, die Flucht nach Ägypten, Marias Geburt, Rosenkranz und andre Madonnen das Entzücken des Publikums hervorgerufen. Da konnte nun unser Meister die Unterschiede der künstlerischen Begabung feststellen, fremdes Kolorit studieren und erfahren, daß man die große Schönheit auch erreiche, wenn man weniger starr, weicher und zerflossener male und herzlicher die Dinge auffasse. Schwelgte nicht auch Murillo im Überirdischen, erging sich nicht

auch seine Phantasie am liebsten in den himmlischen Gefilden? Der Duft seiner Bilder, die zarten, feinen Klänge, die Raffael verwandten Grundakkorde, seine mehr beruhigte harmonische Schönheit, das Lyrisch-Verträumte und Sentimental-Hingeschmolzene, — fürwahr im Reiche der Anmut war Murillo mehr zu Hause. Wer konnte den Jubel der Kinderwelt feinfühlicher malen? Von seinen zahlreichen Madonnen wollen wir gar nicht erst sprechen; ihre Süßigkeit betrachten zwar viele von uns mit Mißtrauen. Murillos Logik war barocke Logik, so gut wie die des Zurbarán; immerhin seine Methode war strenger im Geiste der Zeit, das heißt, um nicht mißverstanden zu werden, maleischer. Es rauscht mehr in den Dunkelheiten, und die Töne wogen ineinander. Man weiß, je weiter die Jahreszahl vorrückte, desto toniger wurde die Haltung der barocken Bilder. Allein gerade diese Konsequenz hat Zurbaráns artistische Entwicklung nur in sehr bedingtem Sinne gezeitigt. Er experimentiert zu viel in den fünfziger Jahren, und gar in den allerletzten Bildern wird sein Stil vorübergehend fast ebenso linear wie im Anfange. Der Kreislauf des Lebens scheint damit in natürlicher Weise beschlossen zu werden.

Worauf es ankommt, ist nun dies: Zurbarán verfügte damals über einen zu reichen Schatz von Erfahrungen, er hatte auch zuviel Charakter, um sich an die Schleppe des größeren Murillo zu hängen. Leugnen läßt sich aber nicht, seine Kunst wird durch den Eindruck Murillos mitbestimmt. Seine Psychologie wird um einige Grade tiefer, und seine Seele für zarte Empfindungen empfänglicher. Trotzdem bleibt er männlich stark, der Ernst seines Formgefühls erhält sich, und niemals verfällt er in die Murillonische Gebetbuch-Süßigkeit, von der moderne Kritiker besser nicht gesprochen hätten.

Das ist's, was wir über den Spätstil zu sagen haben. Es ist ein Stil der Annäherung, nicht aber der einer eigentlichen Umbildung. Man mag den Verlauf dieser Entwicklung beklagen

und ebenso den Umstand, daß die allerletzten Werke nicht die reifsten Früchte der Mühen rastloser Jahre geworden sind. Auch inhaltlich ändert sich das Programm: man sieht mehr Madonnen und weniger stehende Monumentalfiguren.

Am Eingang der letzten Periode findet sich eine Maria mit den beiden Knaben (München, Privatbesitz). Das Bild ist bezeichnet*) und 1653 datiert (Abb. 72), schon Waagen hat von ihm gesprochen. Es ist eine einfache Komposition mit doppelter Diagonale. Feierliche Draperien an zwei Seiten, und an der dritten geht ein Pfeiler als Säulensockel empor. Die sitzende Figur der Maria ist wiederum groß gesehen, ihre Füße sind nicht sichtbar. Sie ist eine im Werke Zurbaráns ganz ungewöhnliche Frauengestalt, und jeder, der Murillo kennt, nennt seinen Namen. Das braune Haar erscheint als weiche Masse, sie verdeckt das Ohr; die Stirn ist niedrig, dünn gezogene Brauen, schwere Lider, und vor allem ist die Nase von andrem Wuchse. Es ist nicht die sonst übliche knorpelige eingekniffene Zurbarán-Nase, sondern lang und ungewöhnlich fleischig ist sie. Die Unterlippe ist schmaler als die Oberlippe, und der schwellende Mund öffnet sich zum Sprechen. Die Hände sind feiner und vornehmer geworden. Indem man so Motiv auf Motiv beschreibt, beschreibt man zwar einen Murillonischen Typ, aber die Beziehung ist doch nicht derart, daß man sagen kann, diese Maria aus der Flucht nach Ägypten (1648) oder gar jener Kopf dort ist unmittelbar übernommen. Die Formähnlichkeit ist mehr allgemein, wie auch die Auffassung und Stimmung. Daß Zurbarán naturalistisch zu Werke gegangen ist, zeigt die Dreiergruppe als solche, dabei ist es doch interessant zu sehen, wie sorgfältig er den Wurf des Rockes der Maria zuvor an der Gliederpuppe festgestellt hat. Charakteristisch sind nunmehr die Falten des Ärmels: die strahlenartige Wiedergabe kehrt regelmäßig in den nächsten Jahren wieder.

*) Die weiße Karte ist jetzt doppelt eingekniffen.

Auf dem Schoße der Mutter sitzt der blondhaarige Christusknabe in fröhlicher Bangigkeit; zur Überraschung hält ihm Johannes einen frisch gefangenen Finken hin, die Schnur hängt noch am Füßchen. Diese Munterkeit ist uns seither niemals begegnet. Das linke Bein des Knaben ist zu lang, das rechte hochgezogen, so daß die Hand Marias überschnitten wird, und die Fußsohle mit ihrem braunen Schatten ist uns entgegengehalten, wie es Murillo besonders geliebt hat. Wie ältlich ist doch der blondlockige Kopf des Johannes! Die Hals-Kinnlinie ist ungewöhnlich lang.

Noch ein Blick auf das Stilleben vorn am Bildrand! Man sieht fünf Äpfel auf flacher Messingschale, sie spiegeln sich auf dem breiten Rande. Eigentümlich ist der grünlich-graue Ton des Inkarnats. Das Rot im Rocke der Maria wird im Mantel des Johannes und im Vorhang aufgenommen; kornblau ist der Mantel, und eigenartig pastos ist das Hemdchen des Kleinen auf dem Schoße behandelt.

Diese Madonnendarstellung ist die erste Annäherung an den Stil und die Auffassung Murillos, nichts mehr und nichts weniger. Aber es behagte Zurbarán auf die Dauer nicht, nur Madonnen zu malen. Zur Einzelfigur des Mönches in seiner ganzen Einsamkeit und Stille kehrt er rasch zurück. Das Thema des betenden und in die Betrachtung des Totenkopfes versunkenen heiligen Franz greift er auf, und so sehen wir eine Reihe von Darstellungen mit gleichem Inhalt, aber mit steigender Konzentration.

Franz von Assisi in Aachen (Abb. 73). Das Bild steht zeitlich voran. Es ist ein klassisches Barockbeispiel für eine in laut tönender Diagonale ganz monumental sich entwickelnde Kniefigur eines inbrünstig betenden Mönches mit aufgestützten Armen. Höchst wirkungsvoll, wie die breitflächigen, weißen Flicklappen auf Arm und Rücken der Kutte dem beherrschenden warmen Braun neue Farb- und Lichtwerte zuführen. Daß

diese Flecken sich aber scharf linear abgrenzen, verdient hervorgehoben zu werden. Massive Gewandung, breite Faltengeleise. Vom Gesicht ist nicht viel zu sehen, selbst die Augen sind tief beschattet, nur ein Lichtstrahl huscht über Wange und Kinn hin; der Mund ist offen. Eine Replik davon existiert im Madrider Privatbesitz (D. Luis Page).

Franz von Assisi in der Nationalgalerie in London schließt sich an (Abb. 74). Der wesentliche Unterschied liegt in der Stellung der Figur. Der Heilige hat sich im Knien kerzen-gerade aufgerichtet und blickt im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt himmelwärts. Man sucht vergeblich seine Augen, die wir Deutsche zum vollen Genuß so notwendig brauchen: sie sind zwar im Schatten, aber man spürt durch das Dunkel hindurch die Kraft des Blickes. Auch hier blitzt ein dreieckiger Lichtstreifen auf der Nase auf, erhellt ein Stück der Lippe und des Kinns. Der Heilige drückt den Schädel wie ein Gebetbuch an die Brust, als ob er ihn halb vergessen habe. Man muß sich mit der Phantasie ausmalen, wie der Mönch in der Stille seiner Klosterzelle qualvolle Nächte niederdrückender Sündenschuld verbracht hat und nun in heller Verzweiflung die Gottheit laut anruft. Die Dringlichkeit der schweren, betenden Hände, als ob die Finger sich nicht mehr lösen könnten, gibt der Glut seiner Empfindung eine starke Resonanz. Man sollte unmittelbar auf solch ein Andachtsbild die Statuen des Montañés studieren, ich meine vor allem seinen heiligen Bruno in der neuen Kathedrale in Cádiz*). Die gemeinsame künstlerische Grundanschauung wird vielleicht nirgends so deutlich als durch eine Vergleichung jener beiden Werke.

Das Motiv der stark beschatteten Glaubensaugen hat ihm offenbar nicht lange zugesagt, er malt nunmehr den barocken Aufblick und wählt sich hierfür wiederum die Figur des heil-

*) Vgl. Val. v. Loga, Die spanische Plastik, Berlin 1910.

ligen Franz. Das beweist das Bild der Münchner Pinakothek (Abb. 75).

Als ob das Gebet am Felsen beschlossen und der Oberkörper mit gewaltigem Ruck zurückgefahren sei, daß das Auge in den Himmel hineinsieht! Die Diagonale der Kutte spricht laut, ihr ordnet sich die flach aufgelegte Rechte unter, fast mit der Behutsamkeit eines Quattrocentisten ist diese bis an die Grenze geführt, wo die menschliche Figur mitten im Bilde sich vom Himmel trennt. Zu beachten, daß die halb beschattete Gebets-hand wesentlich anders gezeichnet ist als die in den beiden Bildern von Aachen und London. Prachtvoll, wie der Ärmel in großen Motiven komponiert ist; die charakteristischen Falten an der Innenseite von Ober- und Unterarm sind von der Madonna von 1653 übernommen. Wo aber ist der Scheitel des Winkels? Es liegt unendlich viel Ausdruck in dem vom Lichte freigegebenen Teile des Gesichtes. Die eine Hälfte, also auch das eine Auge, geht im Schatten unter, in der andren aber sammeln sich alle Akzente. Das starre, senkrecht emporblickende Auge ist der Welt des Irdischen bereits entrückt. Kein Angstgefühl macht sich bemerkbar, ein beruhigtes beseligendes Hoffen kommt zum Ausdruck.

Das Bild ist auf einen einzigen Farbton abgestimmt, auf das warme Braun der Kutte, das selbst im Totenkopfe wiederklingt. Diese Farbe als Ausdrucksmittel muß in der ursprünglichen Konzeption schon aufgenommen worden sein. Nach der barocken Symbolik ist braun die Farbe des Todes. Der Totenkopf — wie sagt Goethe bei der Betrachtung von Schillers Schädel? »Geheim Gefäß! Orakelsprüche spendend, wie bin ich wert, dich in der Hand zu halten«! Man denkt auch an Shakespeare, wo der Totengräber Hamlet den Schädel des armen Yorick weist. Das ist echt spanisch und ganz Zurbarán: der Totenschädel ist mehr als ein Stück schweigender Natur, als ob er noch warmes Leben in sich trage und der Seele Unsterblichkeit fühle! Er ist gleich-

sam Glaubensmotiv selbst. Umgekehrt sehen die Niederländer in ihm nur das Stilleben an sich, von nicht geringerem Werte als der Apfel oder die Blume im Bild.

Von der Münchner Komposition gibt es eine fast wörtliche Replik im Sevillaner Privatbesitz (D. José Hidalgo y Colón de Salvear de Barrameda). Nur tritt hier das Kruzifix an langem schmalen Holze hinzu, wodurch eine neue Diagonale zustande kommt. In blätterarmen Baumstrunk ist das Andachtskreuz eingelassen.

Der Mönch in Lyon.

Hat man sich so den Heiligen von Assisi vorgestellt? (Abb. 76). Ganz frontal und überlebensgroß, von einem warmen Lichte umgossen, steht der braunkuttige Mönch da, was sage ich steht da, nein — er scheint vielmehr zu schweben. Vom Boden ist nichts sichtbar, und graue Farbtöne fluten hin und her auf der einfachen Wand, wo die Schattengestalt im finsternen Dunkel fast furchteinflößend ihr Wesen treibt. Die röhrenförmige Kutte verdeckt völlig die Füße. Über die Vertikalen des Rockes eilt der Blick zur Horizontale der Unterarme und Hände, sie sind versteckt gehalten, und ein kleines Kruzifix ragt hervor. Wo aber ist die Hand, die es hält? »Vom menschlichen Gerüst«, wie schon Theophile Gautier sagte, ist fast nichts zu spüren. Alle körperliche Existenz scheint entkräftet, verneint und aufgelöst. Nur das Gesicht zeigt sich. Eng umschlossen ist es von der Kapuze, so stählernhart wie ein Sturmhelm liegt sie auf Kopf und Schultern. Der Heilige ist in andächtiger Verzückung, als ob er tausend nie gehörte Melodien des Todes auf einmal vernähme! Er ist von einem heftigen Schauer von Liebe ergriffen, und seine brennende Sehnsucht schreit nach der Gottheit. Aber den Gott, den er mit glühendster Leidenschaft liebt, sieht er mit zerrissenem Herzen, nicht im stillen Glanze der Verklärung über sich: »Wer Gott schaut, der stirbt«! Der Kopf trägt

den Stempel verzweifelter Erregung, das Zittern fieberhaft durchlebter Nächte spiegelt sich in ihm wider, und ein irres Feuer sprüht aus den dunklen starren Augen. Der Schrecken hat die Pupillen erweitert, das linke Auge ist fast ganz im Schatten des Gesichtes untergegangen. Den weitgeöffneten, trockenen, aschfahlen Lippen, bleich wie das Leichentuch, enteilt dem Todesröcheln gleich der Angstruf: »Ich Elender, der ich bin, ich vergehe«!

Könnte irgendein Spanier, irgendein Maler der Welt sich selbst verzehrende Mönchsliebe besser verkörpern? »Das Wühlen im Schmerz ist echt barock«, sagt Alois Riegl. Aber der Schmerz ist hier nicht mit Wollust gemischt: das ist echt spanisch. Oder will man von einer grausamen Wollust sprechen? Es ist nicht das selbstverständliche, vergeistigte und beseligende Einswerden mit der Gottheit, wie wir es in Grecos tiefsinnigen Schöpfungen festgestellt haben. Man sieht, wo Zurbaráns eigentliche Kraft und Sonderheit liegt, der Heilige von Lyon ist eine der höchsten Offenbarungen spanischer Mönchskunst überhaupt. Die Frage drängt sich wieder auf, kennen wir auch nur im Entferntesten die Gesamtheit aller seelischen Kräfte, die den Barock bedingt haben, sowohl in ihrem Entstehen wie in ihrem weiteren Verlauf? Für scheinbar Unausdrückbares müssen neue Bezeichnungen gefunden werden.

So denkt sich also unser Zurbarán seinen heiligen Franz. Schlägt er nicht mit diesem Bilde all jene, die ihm vorwerfen, die höchsten Zustände der Empfindung seien ihm unzugänglich geblieben? Es ist nicht der Geist unserer Zeit, und manche werden gar das Pathos nicht vertragen. Selbst den Einwand erwarten wir, der Mönch in Lyon sei nichts anderes als ein von bangen Todesahnungen erfüllter Hysteriker mit aufgerissenen, fragenden Augen. Man ist überwältigt und muß dem Bilde die Stimmung des Ungeheuerlichen zugestehen. »Das ist unstreitig wahr«, ruft Schiller einmal aus, »daß wir die Freunde unserer

Helden sein müssen, wenn wir in ihnen zittern, aufwallen, weinen und verzweifeln sollen, daß wir sie als Menschen außer uns denken müßten, die uns ihre geheimsten Gefühle vertrauen und ihre Leiden und Freuden in unseren Busen ausschütten«. Carducho meint, es sei die innere Malerei, die das Bild fertig macht!

Man müßte in der Sprache des Dichters und Apokalyptikers zugleich reden, um die wachsende Erregung des Heiligen zu schildern, die die Tiefen seiner Seele aufwühlt. Als ob seine Stimme durch den Himmel hindurch ein dreifaches Wehe ruft! Wie ein Fleisch gewordener Klagepsalm schreit der Mönch in Lyon.

*

Ein seltsames Bild hat uns erschüttert; nicht minder überrascht uns die Szene, wo der heilige Franz in der Ekstase gen Himmel schwebt (Abb. 77). Wie die Figur die Fläche füllt! In rauschendem Schwunge geht sie empor, der Gebetstrick ist die einzige Vertikale im Bild. Die Füße sind eng zusammen, und der rechte steht ganz dicht am unteren Rande. Die Arme sind in großer diagonalen Bewegung zur Seite genommen, und die Handflächen mit den klaffenden Wunden werden sichtbar. In der Linie der Hände liegt auch das belichtete Dreieck, genau an jener Stelle, wo Longinus die Lanze dem sterbenden Herrn einbohrte. Der Mund ist offen; im Schatten schwimmt das eine Auge, während das andre erwartungsvoll und verzückt emporschaut. Franz von Assisi schwebt im Weltall, tief, tief unten liegt die Erde*).

*) Die Legende erzählt: »Weißt du, sprach Christus, was ich dir getan habe? Ich habe dir die Wundmale verliehen, welche die Zeichen meiner Passion sind, damit du mein Bannerträger seiest. Und wie ich am Tage meines Todes zur Vorhölle hinabstieg und alle Seelen, die ich dort fand, kraft dieser meiner Wundmale herauszog, so gewähre ich dir, daß du jedes Jahr am Tage meines Todes in das Fegefeuer niedersteigst und alle Seelen deiner drei Orden, Minoriten, Klarissinnen und Kontinenten, und auch die andern, welche dir ergeben waren und die du dort finden wirst, kraft meiner Wundmale erlösest und zur Herrlichkeit des Paradieses führst. Denn du sollst mir gleich sein im Tode, wie du mir im Leben gleich bist«.

Erst jetzt darf der heilige Franz im Provinzialmuseum in Bonn genannt werden (Abb. 78). Trotz aller monumentalen Auffassung tritt nunmehr, vor 1659, ein leicht genrehafter Zug hinzu. Man liebt auch das Grottenmäßige, weil es dem malerischen Stil entgegenkommt. Durch den Torbogen der Felshöhle sieht man Berge und Hügel und in ihrem Schatten die kleine Kapelle, die in dem heiligen Franz von 1659 wiederkehrt. Die Kapuze des Bonner Franziskus steht hoch, das Gewand ist weicher behandelt, und vor allem ist die Hand feiner als in den Gemälden in Aachen und London. Wiederum hat das Braun, selbst in den Schlagschatten, die führende Stimme.

Die Franziskus-Folge schließt ab mit dem eben erwähnten Gemälde von 1659 (Beruete, Madrid). Totenschädel, Buch, der monumentale Felsentisch, — seine Kanten werden von den Silhouetten der Kutte aufgenommen (Abb. 79). Noch einmal läßt der alternde Meister den im Gebet knienden Mönch sich aufrichten, wobei die Brust und der Unterkörper dem Beschauer entgegengewandt sind. Seitliche Rahmung durch die Vertikale des Stammes. Der Ausdruck des Gesichtes hat seine Strenge verloren; milder, verklärter und beseligender schaut Franz von Assisi nach seinem Gott.

*

Das ist eines der letzten Mönchsthemen, das Zurbarán darstellen sollte. Madonnen treten uns von neuem entgegen, und in jenem Jahre 1659 wird wohl auch Maria im Gebet entstanden sein (Petersburg). Wir kennen von dem heiligen Franziskus der Münchner Pinakothek her die Methode der ungleichartigen Flächenfüllung; sie tritt auch hier in Anwendung. Der Ernst, mit dem der sachliche Gehalt durchempfunden wurde, ist für unseren Meister durchaus charakteristisch. Maria ist ein braves, frommes Mädchen, in feinem Aufputz hat es auf einem barocken Stuhle mit den Kugeln auf der Rücklehne Platz genommen (Abb. 80). Wie groß sie doch dasitzt! Sie hat das Sticken

am Kissen, das ihren Schoß merkwürdig beschwert, unterbrochen und spricht gerade ihr Gebet. Ergeben blicken die Murillo-Augen nach oben. Der Faltenstil des Ärmels hat wiederum die für die Spätzeit typische Form, der Körper geht fast ganz in der Stoffmasse unter.

1659 ist auch die heilige Familie in Budapest datiert (Abb. 81). Woran läßt sich nun feststellen, daß es sich trotz aller Annäherung an den Feinstil Murillos und die Zartheit seiner Auffassung nur um Zurbarán handeln kann? An der Art, wie die Figuren groß und massig die Gesamtfläche besetzen; auch wäre jene ungeheure Stoffhülle bei Murillo schlechterdings unmöglich. Wieviel Kleider hat man doch dem Christusknaben angelegt! Als ob er zur Taufe in den Dom von Sevilla getragen werden sollte! Rasch reicht ihm die Mutter die Brust, und das Kind hängt mit gierigem Blicke daran. Aber ist es nicht höchst bezeichnend, daß dieser selbstverständliche Vorgang so dezent wie möglich behandelt ist? Von der Brust wird kaum etwas sichtbar. Die feine Hand mit ihren gespreizten Fingern geht auf Murillo zurück. Die sonst üblichen Falten kehren auch hier wieder, und bei Joseph strömen sie in die Bucht des Armes ein. Unvergeßlich, wie die Köpfe der Eltern einander begegnen.

Soll man es nun für möglich halten, daß in jenem Jahre 1659 auch die Maria mit dem im Schoße schlafenden Christuskind gemalt wurde (Madrider Privatbesitz)? Das Bild ist datiert und signiert (Abb. 82). Der Tisch und die Schale mit den Äpfeln findet sich genau so wie im Jahre 1653, selbst die Lage der Äpfel zu einander ist die gleiche. Zurbarán verfährt oft nach der Schablone, und diese Eigenheit bereitet am Anfang der Datierung nicht unerhebliche Schwierigkeiten. Die Madonna ist vom Geiste Murillos; es ist ein feines, zartes und lebenswürdiges Gesicht, die Neigung des Kopfes ist ungemein stark. Es sind Wirklichkeitsstudien, die der Maler wiederum gemacht hat. Bis zuletzt ist er auf dem Boden der realen Welt geblieben.

Man kann nicht überzeugender ein Schlafkind bringen als es hier geschehen ist; der müde Kopf ist zurückgesunken, und der Mund weit geöffnet. Ein riesengroßes Tuch drückt die mütterliche Hand an seine Brust, das Fassen der Fußsohle aber ist so, wie es Raffael, nicht Murillo geliebt hat.

In diese Zeit hinein gehört auch der Franziskaner Jacobus de la Marca in San Francisco el Grande in Madrid. Nirgendwo anders hat er seinen Platz, Tormo datiert richtig um 1660; selbst ein Jahr später könnte man ihn sich entstanden denken. Der schwere Monumentalstil ist im Verblassen, und das Genre-mäßige tritt an seine Stelle. Die Stehfigur ist von vornherein mit den vielen Vertikalen der Architektur zusammen erdacht worden; Säule, Tür und Pfeiler befinden sich aber wie immer perspektivisch falsch im Raume. Die Richtung der beiden Unterarme des Heiligen wird in dem schweren dunkelroten Vorhang aufgenommen. Das Motiv des Deutens mit dem Zeigefinger gilt im Barock wieder als fein, nachdem es in der Renaissance verpönt war: wir sollen auf den langstieligen Kelch achten, dessen Inhalt sich verwandelt. Ganz im Grunde sieht man den Reformator des Franziskanerordens unter dem Volke predigen.

Zeitlich schließt sich das ideale Selbstbildnis des Meisters vor dem Kruzifix an, von dem wir gesprochen haben (Abb. 83). Das Motiv der gekreuzten Füße, von denen jeder seinen eigenen Nagel erhält, findet sich bei Ribera in Vitoria, 1643, und bei Montañés in der Kathedrale in Sevilla.

Das vorletzte Bild, das er gemalt hat (1661), ist die Szene, wie Christus nach dem Abendmahl und vor der Fußwaschung seine Kleider ablegt: »Et ponit vestimenta sua«^{*)}. Man kennt die analoge Darstellung bei Murillo. Der Gegenstand als solcher

^{*)} Zugrunde liegt der Text des Evangeliums am Gründonnerstage, Joh. 13, 4: »Stund er vom Abendmahl auf, legte seine Kleider ab, und nahm einen Schurz und umgürtete sich. Darnach goß er Wasser in ein Becken, hub an, den Jüngern die Füße zu waschen, und trocknete sie mit dem Schurze, damit er umgürtet war.«

verlangt nach einer nackten Figur (Abb. 84). Es ist eine der wenigen Aktbeispiele bei unserem Meister, aber auch die Gesamtkunst seines Vaterlandes ist nicht überreich daran. Aus rein ethisch-religiösen Gründen hatte man das Nackte in Spanien nicht geliebt. Man muß sich die einzelnen Kompositionselemente klarmachen, die Vielheit der Diagonalen und den Parallelismus der Linienführung. Christus ist ein bärtiger Mann mit offenem Munde, durch seinen Blick verbindet er sich mit dem Beschauer. Echt barock, daß das Niederlegen des schweren Stoffes unmittelbar vor unsern Augen sich vollzieht; die Hände sind ganz nahe zusammengeschoben, sie wollen nicht einzeln, sondern als Masse mit dem Rocke zugleich gesehen werden. Es ist kein festes Stehen, die Kniee schwanken, und breit aufgesetzt sind die langen Füße; auch die Beine sind übergroß. Die Behandlung des Schamtuches geht mit dem soeben erwähnten Kruzifix zusammen. Wie eine dunkle Decke liegt der Eigenschatten auf der Brust und den Oberarmen. Keine detaillierte Formbehandlung mehr; alles ist weich und duftig gemalt, die Konturen verschwimmen, Friedrich von Schlegel würde von »schwebenden Umrissen« sprechen. Wo aber ist der Schauplatz des Geschehens? Vordergrund und Wand flimmern ineinander über, es fehlt die begrenzende Linie. Das ist nichts Neues, Velázquez' Pablillos de Valladolid mag als zweites Beispiel angezogen werden.

Mit einer Purissima hat der achtzehnjährige Meister sein Lebenswerk begonnen, und der Dreiundsechzigjährige beendet es mit dem gleichen Vorwurf (Abb. 85). Wenn man von Murillo herkommt, ist man erstaunt, wie einfach und sachlich die Komposition gegeben ist; die Figur der Allerreinsten steht nur auf den Seraphim, man sieht keine Engelkörper, und es fehlen die Rosen, Lilien und Palmen. Es ist ein langsames Emporschweben. Der Mantel mit den sich wiederholenden Falten ist vom Winde geschwellt, die sorgfältig gebundene Schleife in der

Brustmitte hält ihn zusammen. Das Gesicht ist zart, und die verklarte Unschuld spricht aus den großen Augen der Tochter von Nazareth. Ist es nun nicht höchst interessant zu sehen, wie in diesem Schlußbilde, das doch mit malerischem Stile durchtränkt sein sollte, die Konturen von Rock, Mantel und Armen auf einmal wieder scharf linear begrenzt sind! Wir haben auf diese Inkonsistenz, auf das Eigenartige der Schlußentwicklung bereits an anderer Stelle aufmerksam gemacht.

Schlußwort

Zurbaráns Kunst hat sich uns enthüllt. Als fest umrissene Persönlichkeit steht der Meister da. Daß er die Tradition nicht verneinte, sondern breit auf dem Boden der Sevillanischen Kunst sich erhob, braucht nicht mehr gesagt zu werden. Worin besteht nun seine eigentliche Größe? In erhabener Schlichtheit und Einfachheit, in dem Geiste reiner Sachlichkeit hat er gesprochen. Künstler vom Schlage eines Hans von Marées hätten Worte höchster Bewunderung für ihn gefunden. Zurbarán war an sich kein genialisch-problematischer Geist. Von Jugend ab hat er eigentlich nur eine Aufgabe gekannt: wie die menschliche Einzelgestalt beschaffen sein müsse, um monumental zu erscheinen. Indem er sich darin vertieft, wird er zwar einseitig, aber in dieser Einseitigkeit ist er groß geworden. Wenn schon Velázquez selbst der Vorwurf nicht erspart geblieben ist, er könne ‚nichts anderes als Köpfe malen‘, — sein königlicher Herr hat ihn prachtvoll verteidigt —, so möchte Zurbarán gegenüber geltend gemacht werden, er sei nur Mönchsmaler gewesen. Damit trifft man in der Tat den Nerv seiner Kunst, und man würde ihre Bedeutung im Sinne des Meisters richtig bewerten. Besteht denn die Größe eines Künstlers in dem Umfange seines Darstellungsgebietes? Wer hat Mönche besser, das will sagen, monumental-gewaltiger wiedergeben können? Keiner vor ihm und keiner nach ihm ist darin ihm gleichgekommen, geschweige denn, daß er ihn übertroffen hat. Zurbarán war nicht nur der klassische Barockmaler der Einzelfigur überhaupt, sondern auch der klassische Darsteller der Ruhe an sich, einer Ruhe, die wahrhaft heilig zu nennen ist. Ganz im Gegensatze zu seiner Zeit ist er auf berau-

schende Wirkungen nicht ausgegangen, und die Illusion der strömenden Bewegung fehlt bei ihm fast völlig. Die Begriffe Bewegung und Masse gelten für diesen Spanier ganz ähnlich wie für den Holländer Rembrandt nur in sehr bedingtem Sinne. Sie passen eben so schlecht für sie, wie sie gut für den Vlamen Rubens passen. Der spanische Barock ist anders als der italienische und germanische, und es muß einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben, seine besondere Stellung innerhalb der Stilentwicklung des 17. Jahrhunderts zur Anschauung zu bringen.

Zurbarán und Courbet.

Zurbarán hat eine eigentliche Schule nicht begründet, aber er hat Schüler hinterlassen, von denen Martínez de Granadilla, Bernabé de Ayala und die Brüder Miguel und Francisco Polanco zu nennen sind. Sein Stern leuchtet über ein Zeitalter hin, doch bald erlischt sein Glanz. Erst im 19. Jahrhundert greift Courbet auf Zurbarán zurück, als die Kunst von neuem retrospektiv wurde. So reichen sich über die Jahrhunderte hinweg die Bauernsöhne aus der Franche-Comté und aus Estremadura die Hand. Courbet hat, wie wir bereits wissen, einmal gesagt: »Ich bewundere Zurbarán«. Er hat seinen Ahnen im Louvre entdeckt, und wie Géricault als einer der Ersten unter den Modernen Velázquez kopierte, so kopierte auch Courbet Zurbarán. Gleich Manet war er in Spanien ganz heimisch. Ohne dieses Land und seinen großen Sohn Francisco ist seine Kunst, historisch gesprochen, nicht denkbar. Das Begräbnis in Ornans ist das klassische Beispiel dafür (1850). Wo ist jemals ein Beerdigungsthema in gleich monumentalem Stile bewältigt, und dabei der Vorgang als solcher so realistisch, männlich kühn und wuchtig auf die Leinwand gebannt worden? Von dem finsternen Ernste, der im Bilde dröhnt, ist man

ergriffen. Die Gesamtkunst ist glücklicherweise an profanen Begräbnisszenen nicht reich. Doch daß Courbet gerade jene Szene sich gewählt hat, zeigt sein tiefes Begreifen der fremden Kunst. Vor allem aber ist die prunkvolle Farbengebung, die »fabelhafte Abgewogenheit des unvermischten Schwarz, Weiß, Rot und Gelb« im Geiste der spanischen Optik gehalten. Meier-Graefe hat die Beziehungen der beiden Maler zueinander einleuchtend gemacht, und er hat, wenn auch wohl nicht zuerst gesehen, so doch am frühesten ausgesprochen, daß sogar eine Figur aus dem Tode des heiligen Bonaventura von dem Franzosen koloristisch übernommen wurde: gemeint ist der junge Spanier, der zu Häupten des Bischofs steht. Wie die Übersetzung in den modernen Stil dann lautet, sagt jener Chorknabe von Ornans: weiß ist sein Gewand, rot das Käppi über dem rabenschwarzen Haar, und leuchtend blicken die Augen. Von den Ähnlichkeiten mancher und zwar der kostbarsten Motive soll hier nicht gesprochen werden.

Ich meine, auch Courbets berühmtes Selbstbildnis im Louvre zeigt schlagende Beziehungen zu unserem Meister. Freilich, man darf nicht vergessen, was in Zurbarán von Caravaggio, sofern dieser Name als Stilprinzip gilt, noch enthalten ist. Wie die Helligkeiten aus den Dunkelheiten herausmodelliert werden und die Schatten gegeben sind! Zurbaránisch trocken wirkt der helle Ärmelumschlag an dem aufgestützten Arme. Courbet hat sich selbst ohne allen Prunk, ganz sachlich-rein und ehrlich-ernst dargestellt. Der Natur ist er nahe, und doch ist er über sie zur Verwirklichung seiner monumentalen Absichten hinausgegangen. Es ist zu bemerken, daß auch seine Stilkurve nicht allzu wechselvoll verlaufen ist; schon Duret hat diese Beobachtung gemacht. Darum findet die Kritik bei beiden, bei Courbet wie bei Zurbarán, nur mühsam sich zurecht, besonders am Anfange ihrer Betätigung, wenn es gilt, die zeitlichen Beziehungen festzulegen.

Über dieses Entwicklungsproblem wäre noch mehr zu sagen,

und auch noch manche Schöpfung Zurbaráns könnte Anlaß zu wissenschaftlichen Erörterungen bieten. Der Verfasser denkt aber an ein Wort Jacob Burckhardts: »Man sollte bei Abfassung einer Monographie jedesmal Tacitus' Agricola neben sich haben und sich sagen: je weitläufiger, desto vergänglicher«.

Verzeichnis der Abbildungen — Katalog —
Urkunden — Literatur-Angabe — Register

Verzeichnis der Abbildungen

- | | |
|---|--|
| Der heilige Andreas. | London, Herzog von Sutherland, Titelblatt. |
| 1. Gott-Vater als Schöpfer, Erhalter und Lenker der Welt (1625). | Sevilla, Dom. |
| 2. Ribera, Heiliger Petrus. Radierung von 1621. | |
| 3. Der Gekreuzigte. | München, Privatbesitz, Dr. M. Rohe. |
| 4. Der Gekreuzigte. (Ausschnitt.) | München, Privatbesitz, Dr. M. Rohe. |
| 5. Der Gekreuzigte. | Sevilla, Museum. |
| 6. Der Gekreuzigte. | Sevilla, Museum. |
| 7. Der Gekreuzigte. | Sevilla, Museum. |
| 8. Jakob I. von Aragon beauftragt Nolascus, eine Moschee Valencias zu einem Mercedarierkloster einzurichten. | Sevilla, Dom. |
| 9. Petrus Nolascus stirbt in der Christnacht 1256, um 1628. | Sevilla, Dom. |
| 10. Eine Vision bestärkt Nolascus in dem Entschluß, einen Orden zur Erlösung christlicher Sklaven aus maurischer Gefangenschaft zu stiften. | Sevilla, Dom. |
| 11. Das Wunder auf dem Meere. | Sevilla, Dom. |
| 12. Der Engel zeigt im Traum Petrus Nolascus das himmlische Jerusalem, 1629. | Madrid, Prado. |
| 13. Die Erscheinung des gekreuzigten Petrus. | Madrid, Prado. |
| 14. Der heilige Bonaventura verweist Thomas Aquinas auf den Gekreuzigten, 1629. | Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. |
| 15. Die Papstwahl durch den heiligen Bonaventura. | Dresden, Gemäldegalerie. |
| 16. Johannes Fidanza leitet ein Ordenskapitel. | Paris, Louvre. |
| 17. Francisco Herrera, die Aufnahme Bonaventuras in den Orden der Franziskaner. | The Grove bei Walford (England) Earl of Clarendon. |
| 18. Der heilige Bonaventura auf dem Paradebett, 1629. | Paris, Louvre. |
| 19. Pater Hieronymus Perez. | Madrid, Akademie. |
| 20. Ein lesender Kartäuser. | New York, The Hispanic-Society of America. |
| 21. Der Mercedarier-Pater Pedro Machado. | Madrid, Akademie. |

-
- | | |
|---|-----------------------------------|
| 22. Der Mercedarier S. Miguel del Pozo, 1630. | New York, Galerie Ehrich. |
| 23. Die Vision des seligen Alonso Rodriguez, 1630. | Madrid, Akademie. |
| 24. Die Apotheose des Thomas Aquinas, 1631. | Sevilla, Museum. |
| 25. Papst Gregor der Große. | Sevilla, Museum. |
| 26. Christus sticht sich an seiner Dornenkrone. | Sevilla, Museum. |
| 27. Unsere liebe Frau bei den Kartäusern. | Sevilla, Museum. |
| 28. Der heilige Hugo im Refektorium des Kartäuserklosters. | Sevilla, Museum. |
| 29. Besuch des heiligen Bruno von Köln bei Urban II. | Sevilla, Museum. |
| 30. Das Wunder im Kartäuserkloster. | Posen, Kaiser-Friedrich-Museum. |
| 31. Johannes der Täufer mit dem Lamm. | Cádiz, Museum. |
| 32. Der heilige Hugo, Bischof von Grenoble. | Cádiz, Museum. |
| 33. Der Evangelist Markus. | Cádiz, Museum. |
| 34. Herkules räumt den Stall des Augias. | Madrid, Prado. |
| 35. Herkules im Kampfe mit der lernäischen Hydra. | Madrid, Prado. |
| 36. Herkules im Kampfe mit dem nemeischen Löwen. | Madrid, Prado. |
| 37. Herkules erlegt den Stier von Kreta. | Madrid, Prado. |
| 38. Herkules erschlägt den Faustkämpfer Eryx beim Raub der Rinder des Geryon. | Madrid, Prado. |
| 39. Der heilige Laurentius, 1636. | Petersburg, Eremitage. |
| 40. Der selige Roman. | London, The Grafton Galleries. |
| 41. Der heilige Luis Beltran. | Sevilla, Museum. |
| 42. Der Mystiker Heinrich Suso. | Sevilla, Museum. |
| 43. Der Doktor der Universität Salamanca. | Boston, Mrs. John L. Gardner. |
| 44. Der zwölfjährige Prinz aus dem Hause León und Sandoval (?). | Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. |
| 45. Mädchen aus Andalusien. | Hannover, Geh. Baurat Alb. Haupt. |
| 46. Mädchen aus Andalusien. (Ausschnitt.) | Hannover, Geh. Baurat Alb. Haupt. |
| 47. Das Bildnis im Braunschweiger Museum. | Braunschweig, Museum. |
| 48. Die Verkündigung Marias. | Grenoble, Museum. |
| 49. Die Anbetung der Hirten, 1638. | Grenoble, Museum. |
| 50. Die Anbetung der heiligen drei Könige. | Grenoble, Museum. |
| 51. Die Beschneidung Christi, 1639. | Grenoble, Museum. |
| 52. Der heilige Franz von Assisi mit dem Totenkopfe. | Sevilla, D. Gestoso y Perez. |

-
- | | |
|--|--|
| 53. Die Purissima. | Madrid, Marqués de Cerralbo. |
| 54. Die stickende Maria. | Madrid, Aureliano de Beruete. |
| 55. Gonzalo de Illescas, Bischof von Córdoba, 1639. | Guadalupe, Hieronymitenkloster. |
| 56. Christus belohnt den Pater Salmerón für seine Kasteiungen. | Guadalupe, Hieronymitenkloster. |
| 57. Christus, der dem heiligen Joseph einen Blumenkranz aufs Haupt legt. | Sevilla, Museum. |
| 58. Segnender Christus mit der Weltkugel. | Madrid, Viuda de Iturbe. |
| 59. Die heilige Agathe. | New York, Archer Huntington. |
| 60. Die heilige Margarete. | London, Nationalgalerie. |
| 61. Die heilige Casilda. | Madrid, Prado. |
| 62. Die heilige Apollonia. | Paris, Louvre. |
| 63. Die heilige Christine. | Straßburg, Museum. |
| 64. Die heilige Mathilde. | Straßburg, Museum. |
| 65. Der Engelsturz. | New York, Metropolitan-Museum. |
| 66. Die heilige Elisabeth. | Montreal, W. van Horne. |
| 67. Der heilige Diego de Alcalá. | Madrid, Sammlung Lazaro. |
| 68. Die heilige Rufina. | New York, Archer Huntington. |
| 69. Die heilige Magdalene auf dem Wege zum Herrn. | New York, Galerie Ehrich. |
| 70. Der Apostel Thomas. | London, Stafford-House, Herzog von Sutherland. |
| 71. Der heilige Cyrill. | London, Stafford-House, Herzog von Sutherland. |
| 72. Maria mit den beiden Knaben, 1653. | München, Prof. C. Güttler. |
| 73. Der heilige Franz von Assisi. | Aachen, Surmont-Museum. |
| 74. Der heilige Franz von Assisi. | London, Nationalgalerie. |
| 75. Der heilige Franz von Assisi. | München, alte Pinakothek. |
| 76. Die Ekstase des heiligen Franz von Assisi. | Lyon, Museum. |
| 77. Der heilige Franz von Assisi schwebt in der Ekstase gen Himmel. | Barnard Castle, Bowes-Museum. |
| 78. Der heilige Franz von Assisi im Provinzialmuseum in Bonn. | Bonn, Provinzialmuseum. |
| 79. Der heilige Franz von Assisi in Madrid, 1659. | Madrid, Beruete. |
| 80. Maria im Gebet. | Petersburg, Eremitage. |

81. Die heilige Familie, 1659. Budapest, Museum.
82. Maria mit dem im Schoße schlafenden Christuskinde, 1659.
Madrid, Marqués de Unza del Valle.
83. Selbstbildnis des Meisters vor dem Kruzifix. Madrid, Infant D. Alfonso de Borbon.
84. „Et ponit vestimenta sua“, 1661. Jadraque, Johanneskirche.
85. Die Purissima von 1661. Budapest, Museum.
86. Christus nach der Geißelung. Breslau, Museum.
87. Angelo Nardi, Martyrium des heiligen Stephanus.
Alcalá de Henares, Bernhardinerinnen-Kloster.

Katalog

(Ein Teil der im Ausstellungs-Katalog 1905 verzeichneten Gemälde hat naturgemäss seinen Standort gewechselt.)

Aachen, Surmont-Museum

137. Der heilige Franz; 133×104 m. Vermächtnis der Frau Weber van Houten.

Barnard Castle, Bowes-Museum

21. Der heilige Franz empfängt in der Ekstase die Stigmata, vgl. Handbook to the Bowes-Museum, Carlisle 1913, S. 41, und Aug. L. Mayer, Die Ausstellung älterer spanischer Meister in London, S. 75.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

404. Bonaventura verweist Thomas von Aquinas auf den Gekreuzigten, a. 1629; $2,26 \times 2,56$ m. Bild 1852 aus Sammlung Soult-Paris erworben. Schon Fr. Kugler spricht von ihm in seinem Handbuch, Bd. III, S. 105; vgl. H. Posse, Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin 1909, S. 237.

- 404c. Bildnis eines zwölfjährigen Prinzen, vermutlich aus dem Hause León-Sandoval; $1,85 \times 1,03$ m. 1852 aus Sammlung Soult erworben.

Bonn, Provinzialmuseum

336. Der heilige Franz im Gebet; $1,61 \times 1,23$ m. Stammt aus Sammlung Wesendonk.

Boston, Mrs. John L. Gardner

- Doktor der Universität Salamanca; $0,77 \times 0,41$ m.

Braunschweig, Museum

498. Männliches Bildnis; $0,72 \times 0,60$ m. Katalog sagt, »Ribera, Porträt des Zurbarán«; vgl. Aug. L. Mayer, Sevillaner Malerschule, S. 150.

Breslau, Museum

119. Christus nach der Geisselung; $1,79 \times 1,23$ m. Berliner Leihgabe. 1906 aus Sammlung Alfred Morrison-London erworben.

Budapest, Museum der schönen Künste

315. Die heilige Familie, a. 1659; $1,21 \times 0,96$ m. Ant. Conca, Bd. III,

S. 284 spricht von »L'eccellente Sacra Famiglia« des Klosters Las Cuevas in Triana-Sevilla. Vielleicht ist es dasselbe Bild.

318. Purissima, a. 1661; $1,36 \times 1,02$ m.

Cádiz, Museum

63. Die Vision des heiligen Franciscus, la Porciúncula; $2,48 \times 1,67$ m. Stammt aus dem Kapuzinerkloster in Jerez. Abb. S. 153 Cascales y Muñoz und Abb. 35 in Los grandes maestros, vgl. Bermudez S. 51. Diese wie fast alle folgenden Holztafeln mit starken Sprüngen.
64. Der heilige Bruno im Gebet; $3,41 \times 1,95$ m. Abb. 40 in Los grandes maestros.
65. Pfingstfest; $1,60 \times 1,18$ m.
66. Johannes der Täufer mit dem Lamm; $0,60 \times 0,79$ m.
67. Der heilige Lorenz; $0,60 \times 0,79$ m.
68. Der heilige Hugo, Bischof von Lincoln (England); $1,20 \times 0,62$ m.
69. Ein unbekannter Kartäusergeneral; $1,20 \times 0,62$ m.
70. Der heilige Anselm; $1,20 \times 0,62$ m.
71. Der heilige Hugo, Bischof von Grenoble; $1,20 \times 0,62$ m.
72. Ein Kartäuser im Anblick des Kreuzes; $1,20 \times 0,62$ m.
73. Ein Kartäuser; $1,20 \times 0,62$ m. Abb. 39 in Los grandes maestros und Abb. 20. Ausstellungs-Katalog.
74. Kardinal Nikolaus; $1,20 \times 0,26$ m. Abb. 59 in Los grandes maestros und S. 86 bei Cascales y Muñoz.
75. Engel mit Weihrauchgefäß; $1,20 \times 0,62$ m. Abb. 22a Ausstellungs-Katalog.
76. Engel mit Weihrauchgefäß; $1,20 \times 0,62$ m. Abb. 22b Ausstellungs-Katalog. Vgl. Conca Bd. III, S. 295.
77. Evangelist Johannes; $0,65 \times 0,63$ m.
78. Evangelist Matthäus; $0,55 \times 0,53$ m. Abb. 38 in Los grandes maestros.
79. Evangelist Markus; $0,55 \times 0,53$ m.
80. Evangelist Lukas; $0,55 \times 0,53$ m.

Chartres, Museum

Heilige Lucía. Stammt aus Sammlung Mareille.

Córdoba, Museum

15. Heiliger Ambrosius; $0,80 \times 1,08$ m. Stammt vom St. Paul-Konvent daselbst.
79. Federzeichnung eines jugendlichen Königs mit der Krone auf dem Haupt. Irrtümlicherweise Zurbarán zugeschrieben.

Dresden, Königliche Gemäldegalerie

696. Die Papstwahl durch den heiligen Bonaventura; $2,39 \times 2,22$ m. Bild wurde 1853 in London aus der Sammlung Louis-Philippe für 68 £ erworben.

Genua, Palazzo Bianco

- 11, Saal IV. Kommunion des heiligen Johannes Fidanza; $3,00 \times 3,17$ m. Stammt aus Sammlung Soult; vgl. C. Justi, Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen 1883, Bd. IV, S. 161.

Heilige Ursula.

Heilige Euphemia, vgl. Aug. L. Mayer, S. 158.

Grenoble, Museum

559. Verkündigung Marias; $2,61 \times 1,75$ m. 559–62 wurden 1836 in Spanien von Baron Taylor für Louis-Philippe angekauft; 1848 im Louvre ausgestellt (325–29). 1904 hat sie General de Beylié von der Gräfin von Paris erworben und dem Museum geschenkt; vgl. Museums-Katalog 1911, S. 161.

560. Anbetung der Hirten, a. 1638; $1,61 \times 1,75$ m.

561. Die heiligen drei Könige; $2,61 \times 1,75$ m.

562. Beschneidung Christi, a. 1639; $2,61 \times 1,75$ m.

Guadalupe, Hieronymitenkloster

Die Messe des Paters Pedro de Cabañuelas, a. 1638; vgl. Bermudez VI, 46, Conca VIII, 25, Ponz VII, 62, Cascales y Muñoz S. 133ff. El Tormo, el Monasterio de Guadalupe, und J. Azemel, S. 80.

Pater Fr. Joannes de Carrion (gestorben 1446), a. 1639. Rechts kniet der Pater mit anbetend gefalteten Händen, die Augen geschlossen, hinter ihm ein zweiter, dessen Kapuze fast das ganze Gesicht verdeckt; linke Hand hoch, nur die vorderen Fingerglieder belichtet, links vier Mönche, der vordere weißbärtig mit hochgehobenen Händen; zwei aus dem Mittelgrund neigen sich nach vorn; der hinter ihm stehende sieht zu dem zurück, der am linken Bildrand steht.

Heinrich der Dulder verleiht dem Prior Yáñez de Figueroa die bischöfliche Würde, a. 1639. Abb. 30 in Los grandes maestros, Cascales, S. 135.

Apotheose des heiligen Hieronymus, Abb. 49 in Los grandes maestros und S. 164 Cascales; J. Acemél, S. 86, Bermudez, S. 52, Caimo Bd. III, S. 59.

Geißelung des heiligen Hieronymus; das Bild schwer verletzt, dazu stark beschmutzt, und von Frevlerhand sind Namen in die Figuren eingeschrieben worden. Abb. 32 in Los grandes maestros.

Guadalupe, Hieronymitenkloster

Versuchung des heiligen Hieronymus in der syrischen Wüste; vgl. P. Francisco de S. Joseph, S. 67. 6 und Cascales S. 137.

Conzalo de Illescas, Bischof von Córdoba, a. 1639, Abb. Cascales, S. 185.

Versuchung des Fraters Didacus de Orgaz; Bild befindet sich in üblem Zustande, so daß man alle Mühe hat, das Einzelne zu erkennen.

Frater Petrus de Salamanca (gestorben 1479). Der Inhalt der Szene ist der, daß der eine Mönch das für Spanien bevorstehende Unglück sieht und den andern darauf aufmerksam macht. Links eine Säule auf hohem Postament, rechts zwei Mönche in weißer Kutte, von denen der linke größere den rechten Arm hochgenommen hat und mit weit geöffneten Augen nach oben blickt. Der kleinere mit weit aufgerissemem Munde sieht erregt nach derselben Richtung.

Christus belehnt den Pater Salmerón für seine Kasteiungen, a. 1639.

Pater Fr. Martinus de Vizcaya (gestorben 1446). Der Pater in weißer Kutte steht rechts in einer Halle und hält in beiden Händen Brot, das er soeben einem Korbe entnommen hat. Links drei Männer, barhäuptig, mit eng zusammengeschobenen Köpfen, der vordere mit weißem Barte ist bereit, die Gabe in Empfang zu nehmen. Ganz links zwei Frauen mit weißen Kopftüchern.

Hannover, Geh. Baurat Albrecht Haupt

Mädchen aus Andalusien; $0,69 \times 0,92$ m. 1906 in Sevilla erworben. Erhaltungszustand sehr gut, ohne jede Retusche; auf neuer Leinwand, alter, dünner Firnis; Augen ohne Glanzlicht, Kleid dunkelschieferblau, rote Bandrüschen.

Jadraque, Pfarrkirche Johannes des Täufers

Et ponit vestimenta sua, a. 1661; $1,67 \times 1,07$ m. Gelegentlich der Zurbarán-Ausstellung von D. Martinez Cubells restauriert.

Jaén, D. José del Prado y Palacio

Ein Mercedarier; $1,68 \times 1,16$ m.

Jerez de la Frontera, D. Pedro Aladro, Príncipe de Albania

Purissima, a. 1632; $2,52 \times 1,68$ m. Abb. S. 60 in Los grandes maestros.

London, Britisches Museum

Zwei Zeichnungen; 1. Mönchskopf, von vorne gesehen, mit geschlossenen Augen. Kohle. 2. Christus in Emaus, Federzeichnung auf grünem Papier; braun laviert, mit kräftigem Helldunkel. Vgl. Aug. L. Mayer, S. 160.

London, The Grafton Galleries (8, Grafton Street, W).

Der selige Roman. Bild stammt aus dem Chor der Romankirche in Sevilla; vgl. Bermudez, S. 48 und Aug. L. Mayer, Die Ausstellung älterer spanischer Maler, S. 74. Photographische Aufnahme durch William E. Gray — London 92 (Queens Rd. Bayswater W).

— Nationalgalerie

Der heilige Franz in der Meditation; $1,55 \times 1,00$ m. Bild gehörte einst zu den am meisten bewunderten der spanischen Galerie Louis-Philippe, der es durch Baron Taylor erworben hatte; vgl. Max v. Böhn, Bd. X, S. 82 und W. Poynter, The Nationalgallery, Bd. II, S. 302.

Heilige Margarete. Vgl. Cascales y Muñoz, S. 72.

— Stafford-House, Herzog von Sutherland

Heiliger Andreas; $0,57 \times 0,24$ m.

Heiliger Cyrill; $0,927 \times 0,324$ m.

Heiliger Thomas; $0,927 \times 0,324$ m.

London, Museum

Die Ekstase des heiligen Franz. Unbedeutende Replik im Museum Barcelona. J. J. de Boissieu (1736–1810) hat ihn radiert; vgl. Th. Gautier, Voyages en Espagne, S. 264.

Madrid, Königliche Akademie S. Fernando

52. Die Vision des seligen Alonso Rodríguez, 1630; $2,66 \times 1,67$ m.

53. Fray Pedro Machado; $2,04 \times 1,22$ m.

54. Fray Francisco Zumel; $2,04 \times 1,22$ m; vgl. Das Museum, Bd. X, S. 67.

55. Fray Jerónimo Pérez; $2,04 \times 1,22$ m.

56. Fray Hernando de Santiago; $2,04 \times 1,22$ m.

57. Ein unbekannter Mercedarier; $2,04 \times 1,22$ m.

— Prado

1236. Der Traum des Petrus Nolascus vom himmlischen Jerusalem, a. 1629; $1,79 \times 2,23$ m.

1237. Die Erscheinung des gekreuzigten Petrus; $1,79 \times 2,23$ m; dazu Lithographie in J. Madrazos, Colección litográfica.

1239. Die heilige Casilda auf dem Wege zu den gefangenen Christen; $1,84 \times 0,99$ m.

1241–1250. Die zehn Taten des Herkules; $1,36 \times 1,53$, (1,67) bez. $1,51 \times 1,66$ m. Für Salón de Reinos in Buen Retiro gemalt. Abb. in Los grandes maestros; vgl. El Tormo, S. 67 und Cascales S. 53.

— Santa Barbara (Capilla Reservada)

Ein unbekannter Karmeliterbischof.

Madrid, San Francisco el Grande (Escalera del Coro)

47. Der Franziskaner S. Jacobo de la Marca; $2,90 \times 1,65$ m. Abb. 41 in Los grandes maestros und Abb. 91 bei Cascales. Vgl. auch Catálogo provisional del Museo nacional de Pinturas, Madrid 1865, S. 128.
- D. Marqués de Argudin
Brustbild eines Mercedariers; $0,69 \times 0,56$.
- Exz. D. Angel Avilés
Schweißstuch der Veronica; $1,05 \times 0,77$ m.
- Herzog von Béjar (D. Pedro 8)
Heilige Agnes; $1,46 \times 1,08$ m. Ausstellungs-Katalog Nr. 51, Abb. 38 in Aug. L. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei.
- D. Aureliano de Beruete
Franz von Assisi im Gebet, a. 1659; $1,27 \times 0,97$ m. Bild ist dem deutschen Publikum durch die Heinemann-Ausstellung, München 1911, bekannt geworden.
Maria im Gebet.
- Prinz D. Alfonso de Borbón (Odonell 7)
Ideales Selbstbildnis des Meisters, $1,05 \times 0,85$ m; fälschlich die Bezeichnung »Der heilige Lucas vor dem Gekreuzigten«, denn das Thema als solches ist der abendländischen Ikonographie unbekannt.
- S. A. R. la Infanta Doña Isabel de Borbón
Heilige Katharina von Siena; $1,30 \times 0,98$ m. Abb. 43 in Los grandes maestros. Wiederholungen in Kathedrale zu Palencia und im Museum Amiens. Ich halte das Bild nicht für einen echten Zurbarán, sondern für ein typisches Schulbild; Tormo läßt es von Angelo Nardi gemalt sein. Die Komposition hat etwas Weiches, Süßliches im Ausdruck, Zurbarán Fremdes; Kopf, Hände, Gewand sind bei weitem nicht zurbaránisch durchmodelliert, und in der technischen Behandlung fehlt seine kraftvoll energische Art. Geht wohl auf verlorengegangenes Original zurück.
- D. José Canal y Madroño (S. Isabel 11)
Heiliger Domingo Guzman; $1,65 \times 1,08$ m. Frühjahr 1914 Bild ins Ausland verkauft.
- Marqués de Cerralbo (Ventura Rodríguez 3)
Unbefleckte Empfängnis; $2,00 \times 1,46$ m. Abb. 61 in Los grandes maestros.
- Exz. Viuda de Iturbe (Calle S. Bernardo 72)
Christus als Salvator mundi, a. 1638.

- Madrid, Sammlung J. Lázaro Galdiano (Serrano 114)
 Heiliger Diego de Alcalá; Spätwerk. Dort noch als Murillo ausgegeben, aber nach Mitteilung von J. Lázaro Bild wiederholt als Zurbarán bezeichnet; auffallend weich behandelter, warmgelber Grund. Graue Kutte mit violetten Tönen. Die roten Rosen ganz im Stile Zurbaráns.
- D. Manuel Longoria (Calle de Varcilla 13)
 Kruzifix; $1,68 \times 1,19$ m. Ausstellungs-Katalog Nr. 34.
 - Doña Isabel López (Barquillo 3)
 Zwei Engel dienen der auf Seraphimköpfen stehenden Monstranz, $1,38 \times 1,04$ m. Ausstellungs-Katalog Nr. 39 mit Abb.
 - Ex. Señ. Condesa de Montarco
 Blumenstilleben; $0,82 \times 1,09$. Ausstellungs-Katalog Nr. 48.
 Kopf des heiligen Josef. $0,82 \times 0,80$. Ausstellungs-Katalog Nr. 38.
 - Gustavo Morales (Princesa 27)
 Christus sticht sich mit der Dornenkrone in die Finger; $1,31 \times 0,86$ m.
 - Luis de Navas (Calle Principe 14)
 Franz von Assisi; $1,62 \times 1,07$ m.
 - D. Mariano Pacheco
 Schweiß Tuch der Veronica, a. 1631; $1,01 \times 0,78$ m. Ausstellungs-Katalog Nr. 35 und Abb. 17 in Los grandes maestros.
 - D. Luis Page (Plaza Independencia 5)
 Franz von Assisi; $0,90 \times 0,70$ m. Bild stark nachgedunkelt. Geht in Komposition mit dem Aachener Franciscus zusammen.
 - Marqués de Casa Torres (Calle Fernando el Santo 14)
 Abt Antonius; $2,04 \times 1,10$ m. Abb. 37 des Ausstellungs-Kataloges.
 - Marqués de Unza del Valle (Almagro 19)
 Maria mit dem schlafenden Christuskind, a. 1659.
 Kniender Franz von Assisi.
 - Marqués de la Vega — Inclán (Plaza del Christino Martos 4)
 Heiliger Ignatius von Loyola; im 18. Jahrhundert in Sammlung Conde del Aguila. Verfasser konnte Bild trotz wiederholter Bemühungen nicht zu sehen bekommen.
- Montreal (Canada), S. William van Horne
 Heilige Elisabeth von Thüringen; $1,06 \times 1,71$ m.
- München, Prof. C. Güttler
 Maria mit den beiden Knaben, a. 1653; $1,37 \times 1,04$ m. Ehemaliger Be-

- sitzer Herzog von Sutherland, London, stammt aus Sammlung Altamira; vgl. G. F. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, S. 63.
- München, Alte Pinakothek
1291. Der heilige Franz in der Meditation; $0,64 \times 0,53$ m.
- Dr. M. K. Rohe
Kruzifix; $2,14 \times 1,44$ m.
- New York, Galerie Ehrich (707 Fifth Avenue)
Der Mercedarier S. Miguel del Pozo, a. 1630; $0,40 \times 0,33$ m.
Heilige Magdalena; $0,72 \times 0,44$ m. Fiorillo S. 212, meint offenbar dieses Bild.
- Mr. Archer Huntington
Heilige Agathe; $0,85 \times 0,55$ m. Ausstellungs-Katalog Nr. 47. Ehemalige Besitzerin Sra. Viuda de Domínguez—Madrid, dann Galerie Ehrich, New York.
Heilige Rufina; $0,68 \times 0,42$ m.
- Metropolitan-Museum
Engelsturz; $0,64 \times 0,43$ m. Geschenk von Mr. Henry G. Marquand, 1888; 1887 von D. Bensusan in Cádiz erworben.
- The Hispanic Society of America.
Ein lesender Kartäusermönch; vgl. »Museum«, Madrid 1913, S. 134.
- Paris, Louvre
1738. Bonaventura leitet ein Ordenskapitel; $2,50 \times 2,25$ m.
1839. Der heilige Bonaventura auf dem Paradebett, a. 1629; $2,50 \times 2,25$ m.
Stammt wie das vorhergehende Gemälde aus Sammlung Soult. Das Bild wurde beim Ankauf durch den Staat 1858 zu 20000 Fr. geschätzt.
Heilige Apollonia; $1,13 \times 0,66$ m. Stammt aus der Sammlung Soult.
- National-Bibliothek
Die dortselbst als Zurbarán ausgegebene Zeichnung eines sitzenden, bartlosen Kardinals scheint mir eher süditalienisch zu sein.
- Petersburg, Eremitage
Heiliger Lorenz, a. 1636; $2,26 \times 2,92$ m. Bild wurde 1852 bei der Versteigerung der Sammlung Soult in Paris für 3000 Fr. gekauft. Während der Okkupation Spaniens durch die Heere Napoleons I. kam es von Spanien nach Frankreich; vgl. Nic. v. Wrangel, S. XXXII und 42.
- Großfürst Konstantin
Der Gekreuzigte. Ausstellung 1909, Petersburg. Nach photographischer Wiedergabe zu schließen scheint es sich um ein echtes Bild aus Zur-

baráns Spätzeit zu handeln, um 1658, das zusammengeht mit dem idealen Selbstbildnis bei Prinz Borbón, Madrid; vgl. Er. de Liphart, *La peinture espagnole in: Les anciennes écoles de Peinture dans les palais et collections privées Russes.* Brüssel 1910, Abb. S. 43.

Posen, Kaiser-Friedrich-Museum

Das Wunder im Kartäuserkloster; $3,25 \times 0,90$ m. Möglich, daß das Bild aus der Kartause von Jerez stammt; vgl. Bermudez VI, S. 51. Graf Athanasius Raczyński erwarb es auf der Auktion der spanischen Gemäldesammlung aus der Hinterlassenschaft König Louis-Philippes am 7. Mai 1853 in London für 165 £.

Sevilla, Dom, Petruskapelle

Petrus-Altar, a. 1625.

– Sacristía de los Cálices

Jakob I. von Aragon (1213–76) beauftragt Petrus Nolascus eine Moschee von Valencia zu einem Mercedarierkloster einzurichten (Photographische Neuaufnahme durch R. Garzón, Sevilla, Mendez-Núñez 5).

Das Wunder auf dem Meere.

Petrus Nolascus stirbt in der Christnacht 1256, um a. 1628.

Madonna mit Christusknaben.

– Contaduría

Eine Vision bestärkt Nolascus in dem Entschlusse, einen Orden zur Erlösung christlicher Sklaven aus maurischer Gefangenschaft zu stiften.

– San Hermenegildo

Heilige Justa.

Heilige Rufina.

– Erzbischöflicher Palast, Salón de Recepciones

Franz von Assisi. Zweifelloes echtes Bild, aber Erhaltungszustand ungewöhnlich schlecht.

– Hospital de la Sangre

Maria mit dem Christusknaben, Abb. 48 in *Los grandes maestros und Cascales* S. 187.

Heilige Agnes, Abb. 46 in *Los grandes maestros*; Gestoso y Perez, Sevilla monumental, Bd. III, S. 116.

Heilige Barbara.

Heilige Dorothea.

Heilige Engracia.

Heilige Eulalia.

Heilige Katharina.

Heilige Marina, Abb. 45 in Los grandes maestros.

Heilige Mathilde.

Sevilla, Museum

191. Papst Gregor der Große; $2,00 \times 1,25$ m. Bild stark nachgedunkelt und schlecht erhalten.
192. Heiliger Bischof (Hieronymus?); $1,95 \times 0,88$ m.
193. Heiliger Hieronymus; $2,00 \times 1,25$ m.
194. Unsere Liebe Frau bei ihren Kartäusern; $2,67 \times 3,25$ m.
195. Der Gekreuzigte; $2,32 \times 1,67$ m.
196. Mercedarierbischof von Teruel; $1,88 \times 1,08$ m. Abb. in Los grandes maestros, S. 58, Museums-Katalog 196, Ausstellungs-Katalog 205.
197. Der schwäbische Mystiker Heinrich Suso; $2,09 \times 1,54$ m. Stammt von der Evangelienseite von Santo Domingo de Porta Coeli.
198. Gott-Vater; $2,60 \times 3,67$ m. Stammt von der Petruskapelle des Doms.
199. Die Apotheose des Thomas von Aquino, a. 1631; $4,80 \times 4,00$ m. Für Colegio Mayor de Santo Tomás für 30,000 rs. gemalt. Vgl. Bermudez, Bd. VI, S. 46, 48; Tübinger Kunstblatt 1823 Nr. 11, S. 43; G. F. Waagen, Kunstblatt 1869, II S. 38. Bei Restaurierung fand man auf der Rückseite einen aufgeklebten Zettel mit dem Inhalt, daß das Bild beim französischen Einmarsch am 1. Februar 1810 von zwei Ordensmitgliedern aus der Kirche entfernt wurde. Die Franzosen fanden es aber und brachten es nach dem königlichen Alcázar, von da am 27. August 1812 nach Paris. Von dort nach Madrid, wo es sechs Jahre blieb. Ferdinand VII. übergab es dem Kollegium. Am 26. Januar 1819 stellte man es wieder auf; Rektor war damals Padre Fr. Juan Gómez Muriel; vgl. Museums-Katalog S. 85.
201. Luis Beltrán; $2,09 \times 1,45$ m. Bild stammt aus einem Seitenaltar von Santo Domingo de Porta Coeli; vgl. Bermudez S. 50.
202. Der Gekreuzigte; $2,55 \times 1,93$ m.
203. Der heilige Hugo im Refektorium des Kartäuserklosters; $2,62 \times 3,18$ m.
204. Urban II. erteilt 1089 Bruno von Cöln eine Audienz; $2,72 \times 3,07$ m.
205. Ein unbekannter Mercedarierbischof; $1,94 \times 1,08$ m. Abb. im Museums-Katalog.
206. Der Gekreuzigte; $2,55 \times 1,72$ m.
207. Christus krönt Joseph; $2,50 \times 1,66$ m.
208. Der heilige Dominikus; $2,00 \times 1,25$ m. Abb. im Museumskatalog.
209. Christus sticht sich an seiner Dornenkrone; $0,70 \times 0,42$ m. Abb. im Museums-Katalog.

Sevilla, Universität, Sala de Actos

Heiliger Dominikus.

- Ex. Señ. Gonzalo Bilbao
Ein Kartäusermönch in der Ekstase, Studie. $0,62 \times 0,42$ m. Ausstellungs-
Katalog 28.
- D. Salvador Cumplido.
Kniender Antonius mit dem Christkind im Arm; $0,75 \times 0,58$ m.
Ausstellungs-Katalog 41.
- Ex. D. Gestoso y Pérez (Graviana 27)
Franz von Assisi; $1,01 \times 0,81$ m.
- Doña Dolores Muni, Viuda de Lopez-Cepero (Calle Fabiola 3)
Die unbefleckte Empfängnis, a. 1616; $1,56 \times 1,93$ m. Ausstellungs-
Katalog Nr. 31 mit falschen Maßen. Bild in trostlosem Zustand,
schmutzig und rissig.
- D. José Macdongall (Patio de Bandéras 4)
Heiliger Franciscus von Paula; $1,63 \times 1,09$ m. Abb. 36 in Los grandes
maestros.
- D. Cayetano Sánchez-Pineda (Santa Teresa 12)
Christus sticht sich mit der Dornenkrone in die Finger. Abb. 15 in Los
grandes maestros. Ausstellungs-Katalog Nr. 33.
- D. José Hidalgo y Colon de Sulnear de Barrameda
Franz von Assisi; $0,81 \times 0,61$ m. Identisch mit Nr. 40 des Ausstellungs-
Kataloges, damaliger Besitzer Exc. D. Eduardo Martínez del Campo
Madrid. Replik des Münchner Bildes.

Straßburg, Museum

353. Heilige Christine, aus Sammlung Gutler.

354. Heilige Mathilde.

Urkunden

Luis de Zurbarán gibt D. Pedro Delgueta Rebolledo die Vollmacht, seinen Sohn in der Malkunst ausbilden zu lassen. 1613, Dezember 19. Sevilla.

Sepan quantos esta carta vieren como yo don pedro delgueta rebolledo vezino desta ciudad de sevilla en la collacion de san lorenço en nombre y en boz de luis çurbaran vezino de la villa de fuente de cantos y en virtud del poder que del tengo, que pasó en la dicha villa ante alonso garçia escribano publico della en diez y nueve dias del mes de diciembre del año pasado de mill seiscientos é treze que su tenor del qual es como sigue:

»En la villa de fuente de cantos á diez y nueve dias del mes de diciembre de mill y seiscientos é treze años, ante mí el escribano publico parescio presente luis de çurbaran vezino desta villa é dió su poder cumplido á don pedro delgueta Rebolledo vezino de sevilla especialmente para que en su nombre pueda poner y ponga á oficio de pintor á Francisco su hijo por el tiempo que se conviniere y concertare, obligandole á que por el tiempo que ansi lo concertare con qualesquiera maestro de dicho arte ansi en la ciudad de sevilla como en otras partes á que el dicho francisco estara y asistira con el dicho maestro y lo obligue á que por le dar mostrado á dicho ijo el dicho luis de çurbaran pagara los maravedis y otras cosas que por el concertare y haga quel dicho maestro se obligue á le mostrar el dh arte en cuya Razon haga con qualesquiera maestros en su nombre qualesquiera escritura de contrato con las condiciones y capitulaciones condiciones penas y salarios que en Razon dello pusiere, que siendo por el dicho don pedro fechas y otorgadas las dichas escrituras y recibidas las quel dicho maestro ó maestros otorgaren en su favor el dho luis de çurbaran las otorga lo aprueba é ratifica y a por firmes y bástantes (*sigue lo formulario*) y lo otorgo ansi siendo testigos juan martin, agustin çurbaran y marcos martin, vezinos desta uilla y lo firma el otorgante que doy fee que conozco.

Luis de çur baran.

E yo Alonso garcia blanco escribano del Rey nro señor e publico desta dicha villa a lo que dicho es fue presente y en fe dello fize mi signo.

†

En testimonio de verdad Al^o Garcia S^{os}.«

Aus »Archivo de Protocolos de Sevilla. Escribanía de Pedro del Carpio.«
Libro I de 1614, fol. 132—135; gedruckt nach I. Cascales y Muñoz, S. 197 ...

D. Pedro Delgueta Rebolledo schließt einen Lehrvertrag mit
Pedro Díaz de Villanueva. 1914, Januar 15., Sevilla.

e vsando del dicho poder que de suso va yncorporado otorgo é conozco que pongo á deprender el arte de pintor a francisco de çurbaran hijo del dicho luis çurbarán con vos pedro diaz de villa nueva pintor de ymaginaria questais ausente por tiempo de tres años cumplidos primeros siguientes que an de començar á correr desde oy dia de la fecha desta carta en adelante para que en este dicho tiempo os sirva en dicho vuestro arte bien y cumplidamente y en lo demas que le dixeredes e mandaredes que sea onesto e pusible de hacer e vos le deys en todo el dicho tiempo de comer e beuer y casa y cama en que este e duerma sano y enffermo, y todo el vestido y calzado que en el dicho tiempo obiere menester se lo a de dar el dicho su padre y le enseñeys el dicho vuestro arte segun e como vos lo saveys sin le encubrir del cosa alguna pudiendolo el deprender e no quedando por vos de se lo enseñar y para que con mayor voluntad le enseñeis el dicho arte os doy diez y seis ducados pagados en esta manera los ocho ducados que vos e dado y entregado e los ocho ducados Restantes que obligo a el dicho luis de çurbaran quedara e pagara en esta dicha ciudad de sevilla sin pleito alguno de oy dia de la fecha desta carta en año y medio cumplido primero siguiente . . . (*firmesas rituales*). Y le cureys a el dicho francisco de çurbaran vos el dicho pedro diaz de villa nueva todas las enfermedades que en dicho tiempo tuviere con que cada vna dellas no pase de quinze dias por que si mas estuviere el dicho su padre le a de curar á su costa, y donde en este dicho tiempo el dicho menor viere e supiere vuestro pro que os lo llegue y que vuestro daño que os lo aparte y si apartar no pudiere que os lo diga e haga sauer para que lo remedieis, e las cosas que os llevare e hiziere menos de vuestro poder e casa a sabiendas obligo a el dicho su padre que os lo pagara por su persona e bienes segun quel derecho manda. Y es condizion que si el dicho francisco quisiere el dicho tiempo de los dichos tres años trabaxar los dias de fiesta todo lo que assi ganare a de ser para el sin que vos el dicho maestro le podais pedir cosa alguna.

Fecha la carta en sevilla a quinze dias del mes de henero de mill seiscientos e catorze años e los dichos otorgantes lo firmaron de sus nombres en el registro e yo el presente escribano publico doy fe que conozco a el dicho don pedro y el dicho pedro diaz de villanueva presento por testigos de su conocimiento que juraron en forma de derecho ser el contenido e se llama como se ha nombrado a gabriel lopez . . . — p^o delgata rebolledo. — p^o diaz villanueva, n^{or} de morales escribano de seuilla. Pedro del Carpio scr^o pu^{co}.

Der Rat von Sevilla beauftragt D. Rodrigo Suarez, Zurbarán zu veranlassen, sich um das Bürgerrecht zu bewerben. 1629, Juni 27., Mittwoch.

En la sivdad de sebilla miercoles beinte y siete dias del mes de junio de mill y seiscientos y beintinuebe años en el cabildo desta sivdad fué bista e leyda vna Probicion que por escrito presento el señor Rodrigo Suarez, veinte y cuatro, del tenor siguiente—Dixo Rodrigo Suarez que hace saber a la sivdad como el combento de la merced a traido de la billa de llerena a francisco surbaran Pintor para que haga los cuadros que se an de poner en el clavstro nuevo que agora se ha hecho y que de los que a acabado y de la pintura del cristo que esta en la sacristia de San Pablo se puede hacer juicio de que es consumado artifice destas obras.

Y presuponiendo que la pintura no es el menor ornato de la republica antes de los mayores ansi para los tenplos como para las casas particulares y que estan llenas della que an abitado los grandes pintores que an tenido estos reynos parece que la ciudad debe procurar que el dho francisco surbaran se quede a bibir aqui si ya no con salario ni ayuda de costa que esto no es posible por el empeño en que estan los propios á lo menos con palabras sinificatibas de que se olgara y tendra por serbido que lo ponga en efeto que esta sola diligencia sin otra cosa alguna le pareze pue sera bastante para que tenga efeto lo que a referido que suplica á la ciudad lo bea y considere y en todo probea lo que mas a su serbicio combenga — Rodrigo Suarez — e luego dixo el Sr. D. Pedro Galindo de Abreu veinte e cuatro y procurador mayor que dice lo mismo y luego dixerón lo mismo don diego cauallero yllesca y antonio de bobadilla veinticuatro dicen lo mismo.

e bisto por la sivdad e por su señoria el Sr. don Diego F. de Mendoça asistente encargo que el señor Rodrigo Juarez . . . (veinte) y cuatro de parte de la sivdad le diga á francisco zurbaran lo mucho que la sivdad desea y holgara tenerle ¿por vecino? en esta republica y que se venga a bibir a ella por las buenas partes q. se han conocido de su persona y de parte de la sivdad suplique al Sr. Asistente le haga la merced de mandarlo llamar y pedirle que venga en ello que la sivdad tendra cuidado de favorecerlo y ayudarlo en todas la cosas que se le ofrecieren y que desto tendrá la sivdad particular gusto açudiendo á faborecerle.

Alonso Cano verlangt, daß Zurbarán vor Ausübung seiner Tätigkeit einer Prüfung sich unterziehe. 1630, Mai 29.

✱ — En la ciudad de sevilla miercoles veinte e nueve dias del mes de Mayo de mill y seiscientos e treinta años en el cabildo desta ciudad fue bista y leida vna petition de Alonso Cano pintor en que dize que a llegado a su noticia que Francisco de Zurbaran pintor presento vna petition ante la ciudad que era eminente dize razones en este negocio y pide que la ciudad mande que se examine Francisco de Zurbaran o de licencia para que vse de sus hordenanzas como parece por la dicha petition — E vista por la ciudad e por su señoria del Sr. D. Diego Hurtado de Mendoza Vicconde de la corzana asistente fue acordado que esta petition se junte con la que refiere esta petition y se trayga para proveer como pareze por el libro del cabildo á que me refiero.

En virtud del qual dicho acuerdo de la ciudad de atras contenido y de pedimiento de la parte de Alonso Cano pintor hize sacar y saque vn traslado de la petición que en el dho acuerdo se refiere ques del tenor siguiente — Francisco de Zurbaran pintor digo que auiedo yo benido de llerena a pintar la sacristia del convento de san pablo y los cuadros del claustro del convento de nra. señora de la Merzed desta ciudad V. SS.^a acordo se me mandase me quedasse en esta ciudad de asiento onrrandome con declarar el acuerdo que se hazia por tenerme por onbre ynsigne y que conbenia al lustre desta ciudad y obras de los templos y anssimismo que SS.^a el Sr. asistente me lo mandasse y yo rreconozido á tan merced con yncomodidad truxe mi casa y asiento en esta ciudad haziendo las obras que constan á V. SS.^a y los alcaldes pintotores ynsistidos de otros pintores que an tenido ynbidia de la merzed que V. SS.^a me ha hecho me quieren compeler a que me examine y para eso binieron ayer jueves beinte y tres deste mes de mayo los dichos alcaldes y con escriuano y alguasily que me exsaminasse dentro de tercero dia diciendo era contra ordenanza no estar examinado siendo ansi berdad quel intento de V. SS.^a en las ordenanzas fue querer que no pintaran onbres ynorantes y teniendo yo la aprobación de V. SS.^a en que me declara por onbre ynsigne y abiendosela mostrado á los dhos alcaldes pintores no es bien que ellos quieran tener superioridad para aprobar o reprobar lo que V. SS.^a haze ni se puede entender q. la hordenanza se hizo para examinar a onbre aprobado por V. SS.^a Por tanto de cualesquier autos q. azerca desto ayan hecho los dichos alcaldes pintores contra mi apelo para ante V. SS.^a a quien pido y suplico me declare no tener mas obligacion que estar aprobado por V. SS.^a y que continue V. SS.^a la merced q. por el dicho acuerdo a prometido hazerme del qual hago presentacion y pido justicia y costas y para ello venga el escriuano a hacer relacion — francisco de zurbaran salazar. —

— Y en la caueza de la dha petition esta vn decreto rubricado del Sr. Vizconde asistente q. dize anssi — El 25 de mayo 1630 quel escriuano y alcaldes de los pintores vengán luego a hazer relacion. Rubricado.

Y el dho decreto me fue notificado y a los dhos alcaldes por Cristobal de Herrera escriuano q. me entrego la dha petition tan solamente sin acuerdo ninguno en cuya virtud fui a hazer relacion ante su señoria el Sr. Visconde asistente y porque dello conste del dho pedimiento di el presente en seuilla en veinte y nueve dias del mes de mayo de mill y seiscientos y treinta años y en fee dello hize aqui mi signo en testimonio de verdad.

†

— Anton Martinez de Acosta escribano — rubrica.

Auch abgedruckt bei I. Gestoso y Pérez »Ensayo«, Bd. II, S. 125.

Zurbaran an Marqués de las Torers*) — Madrid: Meldet Ankunfft von 11 Vergoldern. 1639, Oktober 8., Sevilla.

Por lo que deseo cumplir las ordenes de V. S.^a y servirle en algo y dar gusto al Conde de Salvatierra, que con tanto cuidado acude á sus obligaciones, digo yo que van no más que once oficiales y que el uno cayó malo al tiempo de partir, y no se pudo por luego inuiar otro por estar todos á caballo. Del dinero que se recibió que fueron I mil 900 duc. de plata que reducidos al vellon á 40 por 100 hacen 2 mil 660 duc., á los de las mulas se dió 1 mil 400 reales de vellon y entre los doradores se repartió lo demas, que fueron á 114 ducados cada uno, que hacen 1. 260 ducados, que junto con los 1. 400 de las mulas suman la dicha cantidad de 2. 660 duc. Los oficiales que van, para que V. S.^a los conozca son los siguientes: Pedro Montero, Geronimo de la Fuente, Francisco Baretto, Francisco Fonseca, Francisco Leal, Juan Hamariz, Sebastian Rivas, Valeriano, Pedro de Armijo, Manuel de Aguilar y Geronimo Sánchez.

Estimare mucho que V. S.^a se digne de mandarme muchas cosas de su gusto a que acudiré con el que debo — guard Dios á V. S.^a largos años como sus servidores deseamos. Sevilla y Octubre 8 de 1639.

Francisco de Zurbaran.

P. D. Los oficiales dichos son pobres y tendrán necesidad de que, en

*) Anmerkung. Vom Marqués de las Torres spricht Velázquez in seinen »römischen Ein-drücken«, vgl. Justi I., S. 241 und II., S. 85.

llegando, V. S.^a los mande socorrer luego, por que el dinero sólo les basta para el camino.

Zurbaráns Antwort an Marqués de las Torres ist aufbewahrt unter den Rechnungsurkunden von »El Pardo y sus agregados« im Palastarchiv.

Francisco de Zurbarán gibt Auskunft über die Familie des Velázquez. 1658. Dezember 23. Madrid.

En dicha Villa, dicho dia mes y año dichos se Recibio por testigo a Francisco Çurbaran Salazar, natural de Fuente de Cantos — en la prouincia de Leon en Estremadura y Vecino de la ciudad de Seuilla Residente en esta Villa de siete meses a esta parte, el qual juro en forma de derecho y prometio decir la Verdad en lo que supiere y le fuere preguntado. Y huiendolo sido al thenor de lo citado dixo que conoce a Diego de Silua Velazquez pretendiente que es de la Orden de Santiago y ayuda de camara de su Magestad y su aposentador de palacio quarenta años ha y que a conocido a sus padres, Juan Rodriguez de Silua y Doña Geronima Velazquez, a quien tiene por natural de la ciudad de Seuilla porque así lo aoído y entendido publicamente sin contradicion alguna y que aunque no conocio a los abuelos paternos de dicho pretendiente, saue se llamaron Diego Rodriguez de Silua y doña Maria Rodriguez, y que eran de nacion Portuguesa de la ciudad de Oporto en el Reino de Portugal, que de los abuelos maternos no saue sus naturalezas a no es por mayor que eran de Jente muy principal: que a todos los nombrados los tiene por lexitimos de matrimonio sin Vastardía ni naturaleza y de los que no conocio no a oido cosa en contrario — que tambien los tiene a todos los Referidos por limpios xpistianos Viexos sin Raza alguna de judio moro o converso en ningun grado por apartado y Remoto que sea y que a ninguno de ellos ni a otro alguno de sus Ascendientes les toque y pueda tocar penitencia prision ni delatacion por el tribunal de la Inquisicion ni otro alguno por ningun defecto ni crimen cometido con nuestra santa fee. — Antes saue que en la familia del pretendiente hauido familiar de la Inquisicion de Seuilla ansi por el apellido de Silua como por el de Velazquez, y que no se acuerda de los nombres ni del grado que tenian con el pretendiente — a quien tanuien tiene y a los dichos sus padres y abuelos por nobles é hijos dalgo al Vso fuero y costumbre de espana, porque la estimacion y lustre con que se an portado pretendiente y padres y abuelos es muy notoria, y de que los dichos Diego Rodriguez vienen de dicha ciudad de oporto a dicha ciudad de Seuilla y que eran de la familia de los Siluas de dicha

ciudad de oporto que ay entre duero y miño y de lo mas calificado noble y lustroso de aquel Reyno y en esta opinion estan tenidos y Reputados en dicha Ciudad de Seuilla sin contradicion alguna como es publico y notorio en ella, y que no tuvieron los dichos oficios Vil ni mecanico ni Vaxo de los que comprende la sexta pregunta porque como adeclarado de los padres que conocio los Vio siempre tratarse con mucho lustre y estimacion, y de los abuelos tiene noticia se tratauan y sustentauan de la misma suerte — y en quanto al pretendiente dice que ni en dicha ciudad de Seuilla ni en esta corte a tenido oficio ninguno sino es el del pintor de su Magestad que a cuidado y cuida del aliño de su Real palacio sin que jamas se le haya conocido tener tienda ni aparador como otros pintores, que siempre a tenido la estimacion que aora, como es notorio y publico en esta corte y como lo es en dicha ciudad de Seuilla sin contradicion alguna y qua si hubiera algo en contra de lo que dice el testigo lo supiera por hauer muchos años que conoce al pretendiente y sus padres lo qual es la Verdad deuaxo del juramento hecho en que se afirmo leyosele se dicho Ratificose en el y le firmo — hauiendo dicho no tocarle las generales de la ley y ser de edad de sesenta años poco mas o menos.

Francisco de Çurbaran
Salazar.

Vgl. »Revista de Europa«, 1874, Bd. II, S. 106—107 und Cascales y Muñoz S. 63.

Francisco de Zurbarán und Francisco de Rici schätzen Bilder aus dem Nachlaß des Francisco Jacinto de Salcedo. 1664, Februar 28., Madrid.

En la villa de Madrid á Veynte y ocho dias del mes de Febrero de mill seis^{os} y sesenta y quatro años Yo el S^{no} en cumplim^{to} del auto de diez y seis de Enero pass^{do} deste presente año que les hice notorio á Fran^{co} de Zurbarán y D. Francisco de Rici maestros pintores nombrados por las Partes Los quales haviendo aceptado Los nombram^{tos} En ellos hechos por ante mi El dho. scr^{ro} hicieron la tasación En la forma sig^{te}:

Pinturas	Primeram ^{te} Tassaron Dos payses, con marcos negros,	
piezas de comer.	de vara y quarta de ancho y vara de cayda, á quarenta reales uno	80
	Una pintura del desengaño y Juicio final, con marco negro, de dos varas de cayda y vara y tercia de ancho, en trescientos reales	300
	Otra del Nacimiento del Señor, con marco negro, de la misma medida, en ciento treinta reales	130

Otra de Nuestra Sra. de la Concepción, del mismo tamaño, con marco negro, en ciento diez R ^s	110
Cuadro de una Batalla con marco negro, en	200
Otro que es un florero en una maceta, con marco negro, en ciento cincuenta Reales	150
Otro de Dos Payses sobre bentanas, con marco negro, en quarenta Reales	40
Otro de la magdalena, de dos varas de ancho y una de cayda, con marco negro, en quarenta Reales	40
Piezas del } Pintura de San Pedro, con marco dorado y negro . . .	6
oratorio. }	
Un quadro que es la Reyna Doña Isabel, de vara en quadro, en ocho reales	8
Una estampa en papel de Nuestra Señora del Sagrario, en ocho Reales mas tasaron una pintura de San Francisco de Asís, con marco negro y vara y media en quadro, en Quinientos cincuenta Reales.	8 550
Otra que es nuestra Sra., el niño Jesús ✱ y Sant José, del mismo tamaño y marco negro, en seis ^{os} sesenta R ^s	660
Otra de San Francisco de Paula, del mismo tamaño y marco negro, en Quinientos Reales	500
Una laminita de la Salutación con unos angelitos, en cien reales	100
Un Santo Cristo Crucificado, con marco negro, en Veinte Reales	20
Otra de Nuestro Señor Resucitado y aparecido á la magdalena, de vara y media en quadro, en ochocientos Reales.	800
Otra que es Sant Gerónimo, del mismo tamaño, en trescientos Reales	300
Otra de Sant Juan, del mismo tamaño, en	10
Quatro cabezas de apostoles, con marcos negros, de media vara en quadro, en seis ^{os} veinte y quatro	624
Dos pinturillas, la una con varias figuras y un niño recién nacido, de a quarta en quadro y marco negro, y la otra que es un pobre en un carreon, de media vara, con marco negro, en Noventa y nueve Reales.	99
Una pintura en Tabla que representa las Tentaciones de Sant Antonio, de tres quartas en quadro y marco de Ebano, en Doscientos quarenta R ^s	240
Un Santo Cristo Crucificado, de marfil con su peana de Ebano y extremos de plata, en	400
Un quadro del niño Jesús, con piedras pegadas en la pintura, con marco negro, en Ciento Diez R ^s	110

Pinturas } Dos Prespectivas, la una de la Purísima, de vara y media de la Sala. } de ancho y una vara de cayda, en trescientos treinta rs y la otra, quando apedrearón á nuestro Señor al salir del Templo, de igual tamaño, en trescientos Reales	630
La adoración de los Reyes, de tres varas de ancho y dos varas y media de cayda y marco negro, en	1500
Quatro ramilletes de bidrios, uno en la sala, dos en la alcoba y el otro en la pieza de comer. Dos Prespectibas, la una en que estan echando un niño en el mar y la otra son unas mugeres — historia de moyses — de vara en quadro, con marco negro, en Quinientos Reales	500
El milagro por obra de moyses para dar de vever al pueblo, con marco negro, trescientos treinta y dos reales	332
El quadro de Job, de vara en quadro y marco negro, en Cien Reales	100
La muerte de Abel, de vara y media de cayda y vara y sesma de ancho, con marco negro, en Quatrocientos quarenta Reales	440
Las Serpientes de moyses, de vara en quadro, con marco negro, en trescientos Reales	300
Moyses en la Campaña cogiendo el maná de medio tamaño, en Ciento treinta y dos Rs	132
Quatro laminas iguales, de vara y tercia en quadro, con marcos negros ondeados, — Una las bodas de Canan, — Otra una batalla de Santiago y las otras figuras extranjerass, en	40
Una lámina que representa el bautismo de Cristo y otra de la predicación de Sant Juan en el Desierto, en mill seis ^{tos} Reales	1600
Dos pinturas, una de una chocolatera y otra de unos vidrios de alja, en Doscientos Rs	200
Una lamina de un niño Jesús durmiendo, de media vara en quadro, en Quatrocientos Rs	400
Un lienzo que representa á Jesucpto muerto en los brazos de nuestra Sra., de media vara en quadro, en ciento veinte Rs	120
Un florero con dos alcachofas, en Cinq ^{ta}	50
La Destrucción de Troya, con marco negro, de dos varas de ancho por dos y quarta de cayda, en Doscientos veinte Reales	220
Un niño Jesús, con marco negro, de casi una vara, en Ciento cinquenta Reales	150
Nuestra Sra. de la Concepción — copia de la del Almirante — de tres varas de cayda y dos de ancho, con marco negro, en Seiscientos Reales	600

Pieça donde murió Juan de Salcedo.	Diez pinturillas de los Reyes, de dos tercias en quadro, con marco negro y dorado	120
Otra de la magdalena, de vara y tercia, con marco negro, en Sesenta y seis Reales		66
Otra de Nuestra Sra. de las maravillas, en Diez y seis		16
Otra de Nuestra Sra., el niño Jesús y San Juan, en treinta y tres R ^s		33
Nuestro Sor. crucificado, de vara en cuadro, en doce R ^s		12
Santa Inés, del mismo tamaño, en seis r ^s		6
Santa Teresa, del mismo tamaño, en seis reales		6
Una cabeza de un aguador, en diez reales		10
Una Pinturilla del Rey nuestro señor, en Diez y ocho Reales		18
Nuestra Sra. de la Soledad, en veinte y quatro R ^s		24
San Antonio y el Niño Jesús, en Treinta reales		30
San Gerónimo, de vara y quarta de cayda por vara y quarta de ancho, en cinquenta reales		50
Seis payses pequeños viejos, todos en tres r ^s		3
Doce Sevillas viejas, en Doce Reales		12
Los quales dhas. pinturas las tasaron en las cantidades Referidas, y ju- raron por Dios nuestro Señor y una señal de cruz, en forma de derecho, de haber hecho Las dhas. ttasaciones bien y fielmente á su saver y entender sin hacer agravio á ninguna de las partes y lo firmaron, de todo lo qual doy fee = Fran ^{co} de Zurbarán = Fran ^{co} de Rici = Ante mi: manuel Gutierrez martel. —		

D. Cristóbal Pérez Pastor hat die Urkunde im Archivo de Protocolos in Madrid gefunden: Protocolo de Ventas y Participaciones de D. Nicolás Martínez Serrano, 1664, fol. 171—174.

Literatur=Angabe

- Acemél Fr. J. — Rubio Fr. G., Guía ilustrada del Monasterio de Ntra. Sra. de Guadalupe. Sevilla 1912.
- Aldama, Dion. de —, Historia general de España. Madrid 1863.
- Aretino oder Dialog der Malerei von Lodovico Dolce. Wien 1871.
- Arte en España, El — herausgeg. v. Cruz. Villaamil.
- Aunoy, El' — Gräfin, Memoires de la Cour d' Espagne. A la Haye, 1692.
- Relation du voyage d' Espagne. A la Haye, 1693.
- Bermudez J. A. Cean, Diccionario historico. Madrid 1800.
- Beruete Aurel. de —, Velázquez. Berlin 1909.
- Bellori Giov. Pietr., Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni. Roma 1672.
- Blanco y Sanchez Ruf., Para la historia del monasterio de Guadalupe. Madrid 1910.
- Böhn M. von, Zurbarán, in: Das Museum. Berlin 1906.
- Boschini Marc., Le ricche Minere della pittura Veneziana. Venezia 1674.
- Caimo Norb., Lettere d'un viaggiatore italiano ad un suo Amico. Lucca 1759.
- Campanella Thom., Von der spanischen Monarchy. Passau 1620.
- Carducho Vinc., Dialogos de la Pintura. Madrid 1633.
- Cascales y Muñoz J., Francisco de Zurbarán. Madrid 1911.
- Cespedes Gonc. de, Historia de D. Felipe el IV. Lisboa 1631.
- Clarke Ed., Briefe von dem gegenwärtigen Zustand des Königreichs Spanien. Lemgo 1765.
- Conca Ant., Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si da notizia delle cose spettanti alle belle arti. Parma 1793.
- Cumberland Rich., Anecdotes of eminent painters in Spain. London 1782.
- Felibien G., Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. Trevoux 1725.
- Fiorillo J. D., Geschichte der Malerei in Spanien. Göttingen 1806, Bd. 4.
- Gautier Th., Voyage en Espagne. Paris 1845.
- Guhl E., Künstlerbriefe. Berlin 1880.
- Häring W., Andalusien. Berlin 1842.
- Hart Jul., Eine Blütenlese aus spanischen Dichtern aller Zeiten. Stuttgart, 2 Bände.

- Hollanda Franc. de —, Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538, in: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik. Wien 1899, Bd. 9.
- Joseph P. Fr. de S. —, Historia universal de la imagen de Nra. Señora de Guadalupe. Madrid 1743.
- Justi C., Das Leben des heiligen Bonaventura, gemalt von Herrera dem Älteren und Zurbarán, in: Jahrbuch der K. preußischen Kunstsamml. Berlin 1883, Bd. 4.
- , Diego Velázquez und sein Jahrhundert. Bonn 1903 (2. Auflage).
- Kehrer H., Die Kunst des Greco. München 1914.
- Kugler Fr., Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Großen. Leipzig 1862.
- Kunsthrichten aus Spanien, in: Kunstblatt. Stuttgart 1823.
- Lafond P., Ribera et Zurbarán, in: Les grands Artistes. Paris.
- Lefort P., La peinture espagnole. Paris.
- León Fel. Gonzales de —, Noticia artística de Sevilla, 1844.
- Loga Val. von, Die spanische Plastik vom 15. bis 18. Jahrhundert, Berlin 1910.
- Lomazzo Paolo, Trattato dell' arte de la pittura. Milano 1584.
- Lothar Rud., Die Seele Spaniens. München 1916.
- M, Lettres sur le voyage d' Espagne. Pampelune 1756.
- Madrazo Ped. de, Catálogo descriptivo e historico de los cuadros del museo del Prado de Madrid. Madrid 1872.
- Martínez Jus., Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Madrid 1866.
- Masdeu J. Franc. de —, Historia critica de España y de la Cultura española en todo genero. Madrid 1784.
- Mayer Aug. L., Jusepe de Ribera. Leipzig 1908.
- , Der Racionero Alonso Cano und die Kunst in Granada, Jahrb. d. K. preuß. Kunstsamml. 1910, Bd. XXXI.
- , Geschichte der spanischen Malerei. Leipzig 1913.
- Maier-Graefe Jul., Coro und Courbet. Leipzig 1905.
- Morel-Fatico A., L'Espagne au XVI^e et au XVII^e siècle. Paris 1878.
- Murray J., The Handbook for travellers in Spain. London 1892, 2 Bde., 8. Aufl.
- Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno. Madrid 1911 ff.
- Navagiero And., Il viaggio fatto in Spagna et in Francia. Vinegia 1563.
- Ocampo Flor. de, — Cronica general de España. Madrid 1791.

- Pacheco F., *Arte de la Pintura*, Sevilla 1649, neue Ausgabe von O. G. Gruzada Villaamil. Madrid 1866.
- Palomino de Castro y Velasco Ant., *El Museo pictorico y Escala óptica*. Madrid 1795.
- , *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. Londres 1742.
- Passavant J. de, — *Die christliche Kunst in Spanien*. Leipzig 1853.
- Pérez Jos. Gestoso y, — *Sevilla monumental y artistica*. Sevilla 1899.
- Pérez Jos. Gestoso y, — *Ensayo de un Diccionario de los artífices...* Sevilla, 1899, 3 Bde.
- Ponz Ant., *Viage de España*. Madrid 1787.
- Puente Ped. Ant. de la —, *Reise durch Spanien*. J. A. Dieze, Leipzig 1775.
- Quilliet F., *Dictionnaire des peintres espagnols*. Paris 1816.
- Salvá Mig., *Coleccion de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid 1849.
- Sentenach Narc., *La pintura en Madrid*. Madrid 1907.
- Stirling W., *Annals of the Artists of Spain*. London 1848, Bd. I—III.
- Tormo y Monzó El., *El monasterio de Guadalupe y los cuadros de Zurbarán*, Madrid 1907, dazu seine Aufsätze in *La Epóca*, 1905: 31. März, 14. April, 12., 27. Mai und 6. Juni.
- , *Velázquez y el Salon de Reinos del Palacio del Buen Retiro*. Madrid 1912.
- Valckenier Aegid. Jans., *Hispaniae et Lusitaniae itinerarium*. Amsterdam 1656.
- Viardot L., *Les Musées d'Espagne*. Paris 1860.
- Villaamil G. Perez de —, *España artistica y monumental*. Paris 1884.
- Viniegra Sal., *Catálogo oficial ilustrado de la Exposición de las obras de Francisco de Zurbarán*. Madrid 1905.
- Waagen G. F., *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*. Berlin 1838.
- , *Über in Spanien vorhandene Bilder, Miniaturen und Handzeichnungen* in: Theodor v. Zahn, *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*. Leipzig 1868 und 1869.
- Wrangel Nic. v., *Les chefs-d'oeuvre de la Galerie de tableaux de l'Ermitage Impérial á St. Petersbourg*. München 1909.
- Wölfflin Heinr., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München 1917.

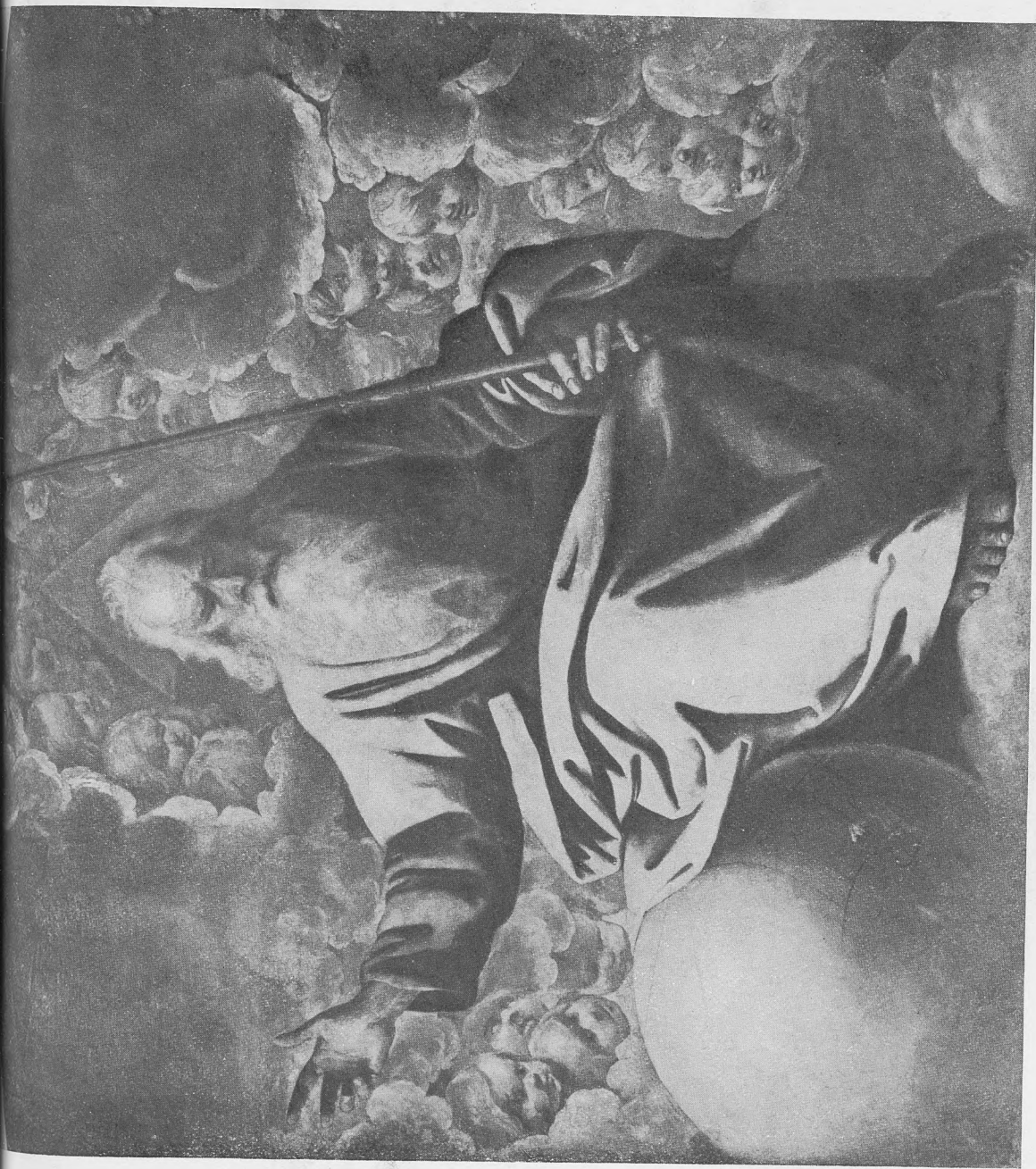
Register

- Aachen 118, 120, 124.
 Abreu, Pedro Galindo de — 154.
 Acosta, Martínez de — 156.
 Aguilar, Manuel de — 156.
 Aladro, Pedro 61.
 Albania, Prinz von — 61.
 Alberti 20.
 Alcalá de Henares 78, 80, 82.
 Alfons XI. von Spanien 5, 22.
 Algardi 97.
 Amaya, Juan Martin de — 22.
 Andalusien 8.
 Antwerpen, Museum 94, 106.
 Aretino 6, 20, 28.
 Argensola, Bartolomé L. de — 38.
 Armijo, Pedro de — 156.
 Aviles, Angel 61.
 Ayala, Bernabé de — 24, 132.
 Azteken 105.
 Badajoz 15.
 Baglione 28.
 Baldinucci 104.
 Balthasar Carlos, Prinz — 84, 85.
 Baretto, Francisco 156.
 Bellori 17.
 Beltran, Luis 80, 83.
 Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 47,
 51, 84.
 Bermudez, Cean 7, 71, 78, 92.
 Beruete 64, 124.
 Bicente, Pedro 22.
 Bobadilla, Antonio de — 154.
 Böhm, M. v. — 7.
 Bologna, 64.
 —, Akademie v. — 78.
 Bolsena, Messe von — 93.
 Bonaventura 45 ff.
 Bonn, Provinzialmuseum 124.
 Bourbon, Alfons v. — 24.
 —, Elisabeth v. — 85.
 Braunschweig, Museum 86.
 Budapest 125.
 Burckhardt, Jacob 134.
 Bustos de Lara, Diego 86.
 — — —, Gonzalo 86.
 Cabañuelas, Pedro de — 92.
 Cádiz, 5, 20, 39, 71, 73, 119.
 Cano, Alonso 18, 19, 23, 155.
 Caracci, Annibale 81.
 Caravaggio 17, 28, 29, 31, 32, 40, 43,
 133.
 Carducho 7, 109, 123.
 Carmona 22.
 Carmelo, Hieronymus de — 57.
 Carpio, Pedro del — 152, 153.
 Carreño 23.
 Carrion, Johannes de — 99.
 Casa-Torres, Marqués de — 80.
 Cascales y Muñoz, José 6.
 Castillo, Antonio del — 88.
 Chartres, Museum 106.
 Cicero 97.
 Clemens IV., Papst 48.
 Córdoba, Illescas Bischof v. — 92, 93,
 94.
 —, Provinzialmuseum 61.
 Correggio 27, 28.
 Courbet 10, 132, 133.
 Cuevas, S. Maria de las — 20, 65.
 Deza, Diego de —, 58, 59.
 Diaz de Villanueva, Pedro 16, 32, 153.
 Domenichino 81, 97.
 Domínguez, Maria 15.
 Dresden, Gemäldegalerie 48, 70.
 Dürer 104, 108, 109, 110.
 Duret 133.

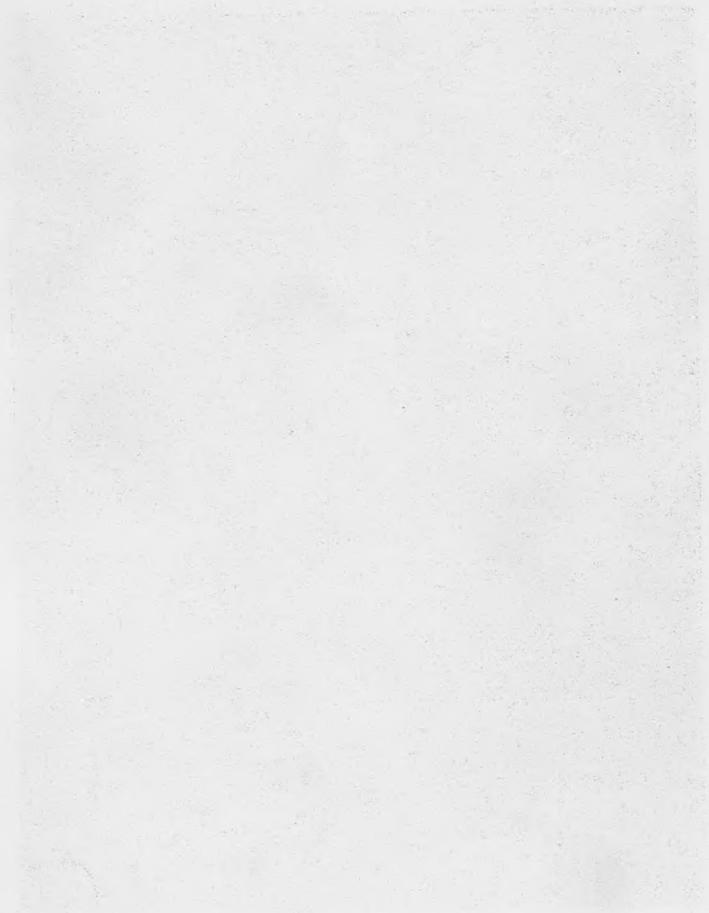
- Eckardt, L. 111.
 Eustochius 97.
 Fidanza, Johannes—(Bonaventura) 50.
 Figueroa, Yáñez de — 95.
 Fiorillo 7.
 Florenz 80.
 Floris, Franz 106.
 Fonseca, Francisco 156.
 Fuente de Cantos 15, 18, 21, 152, 157.
 —, Geronimo de la — 156.
 Galesini, Pietro 47.
 Galindo de Abreu, s. Abreu.
 Gallegos, Manuel 21.
 Garcia, Alonso 152.
 Garcia del Corro, Pedro 15.
 Gautier, Theophile 121.
 Genua, Palazzo Bianco 51, 106.
 Géricault 132.
 Gevaarts, Caspar 94.
 Giordano, Lucas 77.
 Goethe 27, 120.
 Goya 5.
 Granada 39.
 — Kartause 74.
 Granadilla, Martínez de — 24, 132.
 Greco 5, 9, 10.
 Gregor X. 49, 52.
 Grenoble, Hugo Bischof von — 75.
 Guadalupe 5, 22, 38, 86, 91, 92, 97, 104.
 Gutierrez Martel, Manuel 161.
 Hagedorn, Christ. Ludwig v. — 27.
 Hamariz, Juan 156.
 Hamlet 120.
 Heinrich IV. von Kastilien 94.
 Hermenegild, Westgotenkönig 31, 59.
 Herrera, Cristóbal de — 156.
 —, Francisco 17, 19, 29, 31, 32, 47, 50,
 51, 52, 59.
 Hieronymus, hl. 97.
 Ignatius v. Loyola 39.
 Illescas, Diego Cavallero — 154.
 —, Gonzalo de — 92, 93.
 Isabella, Königin v. Spanien 159.
 Iturbe, Viuda de — 96.
 Jakob I. von Aragonien 39.
 Jerez de la Frontera 20, 21, 38, 61, 71, 90.
 Johann II. von Kastilien 94.
 Justi, Carl 6, 7, 24, 31, 50, 67.
 Karl III. von Spanien 78.
 Karl V., Kaiser 59, 69.
 Kugler, 7, 8.
 Lanfranco, Schule von — 78.
 Leal, Francisco 156.
 León 85.
 Lionardo da Vinci 27, 28.
 Lippi, Filippo 65.
 Llerena 18.
 London, Bridgewater-House 64.
 —, Nationalgalerie 106, 119, 120, 124.
 —, Staffordhouse 110.
 Longoria, Manuel 37.
 Lope 15, 30.
 Lopez de Cepero 16.
 —, Gabriel 153.
 Louis Philippe von Frankreich 8.
 Lüttich 49.
 Lyon 121.
 Machado, Pedro 57.
 Madrid 21, 23, 37, 61, 63, 80, 96, 119,
 124, 125.
 —, Akademie 43.
 —, Prado 42, 77, 106, 111.
 —, San Francisco el Grande 126.
 Malagón, Kathedrale 17.
 — — Marqués de — 17, 33.
 Manet 84, 132.
 Marca, Jacobus de la — 126.
 Márquez, Isabel 15.
 Marées, Hans v. 131.
 Martínez 109.

- Mayer, Aug. L. 7, 51, 106.
 Meier-Graefe 133.
 Mendoza, Diego Hurtado de — 18, 19, 154, 155.
 Michelangelo 17, 34, 61.
 Montaluo, Diego de — 92.
 Montañés, Martínez 8, 17, 21, 31, 32, 74, 80, 115, 119, 126.
 Montero, Pedro 156.
 Montes, Diego Martínez 15.
 Morales, Beatriz de — 22.
 —, Gustavo 63.
 —, Luis de — 15.
 —, M. 153.
 Moras, José de — 74.
 München 36, 117.
 —, Pinakothek 120.
 Murillo 5, 23, 32, 55, 74, 95, 115, 116, 117, 118, 125, 126, 127.
 Muther, Richard 10.
 Nardi, Angelo 23, 78, 80, 81.
 Neapel 77.
 New York, Galerie Ehrich 57.
 —, Metropolitan Museum 106.
 Nikolaus, Kardinal 76.
 Nuñez de Escobar, Agustín Abreu 58.
 Olanda, Francisco de — 61.
 Olivarez, Graf 85.
 Orgaz, Didacus de — 96.
 Ornans 132, 133.
 Ortiz, Diego 58.
 Ovid 79.
 Pacheco, Francisco 7, 15, 41, 42, 109.
 —, Mariano 61.
 Page, Luis 119.
 Palomino 7, 9, 15, 18, 30, 36, 37, 78.
 Paris, Louvre 8, 40, 50, 51, 70, 106, 133.
 Passavant 7.
 Peñaforte, Raymundus de — 39.
 Pérez, Cristóbal 161.
 —, Hieronymus 55, 57.
 Petersburg, Eremitage 64, 94, 124.
 Petrus Nolascus 39 ff.
 Philipp II. von Spanien 109.
 — III. von Spanien 15.
 — IV. von Spanien 15, 21, 80, 85, 88.
 Piacenza, Visconti v. — (Gregor X.) 49.
 Pineda, Cayetano Sanchez 63.
 Polanco, Francisco 24, 98, 132.
 — Miguel 24, 98, 132.
 Ponz 7, 18, 43, 78.
 Porta, Joh. Bapt. 105.
 Posen, Kaiser-Friedrich-Museum 70.
 Poussin 79.
 Pozo, Miguel del — 57.
 Quercino 74.
 Raffael 28, 34, 35, 92, 116, 126.
 Rebolledo, Pedro Delgueta — 16, 152, 153.
 Rembrandt 58, 71, 94, 110, 132.
 Reni, Guido da — 37, 43, 64, 97.
 Ribalta 17, 29, 30, 74.
 Ribera 10, 17, 29, 30, 32, 35, 79, 86, 88, 96, 111, 126.
 Rici, s. Rizi, Francisco.
 Riegl, Alois 29, 122.
 Rivas, Sebastian 156.
 Rizi, Francisco 24, 158.
 Rodríguez, Alonso 19, 39, 57, 58, 70, 71, 74, 88.
 —, Maria 24, 157.
 Rom, S. Onofrio 97.
 Rubens 43, 89, 94, 132.
 Ruelas, Juan de las — 15, 17, 29, 30, 31, 32, 59, 67, 88.
 Sacchi, Andrea 74.
 Salamanca, (Doktor der Universität —) 84.
 — Petrus de — 99.

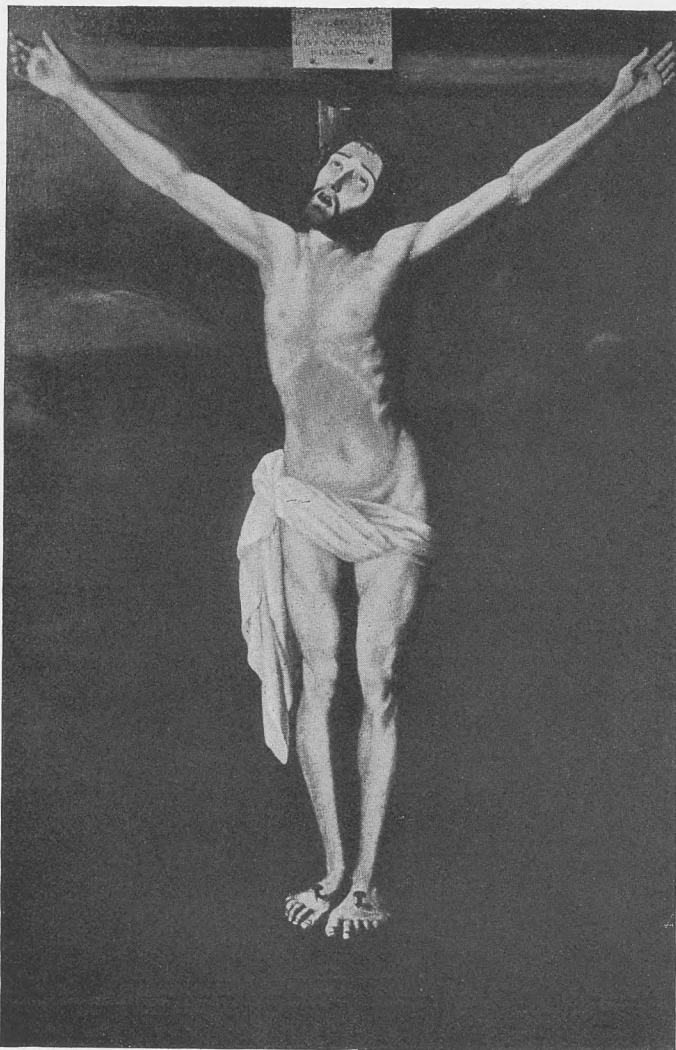
- Salazar, Francisco de Zurbarán — 155, 157, 158.
 Salcedo, Franc. Jacinto de — 158.
 —, Juan de — 161.
 Salmerón 96.
 Salvatierra, Conde de — 156.
 Salvear de Barrameda, José Hidalgo y Colon — 121.
 Sánchez, Gerónimo 156.
 Sandoval 85.
 Santiago, Fernando de — 57.
 Schiller 111, 120, 122.
 Schlegel, Friedrich v. 127.
 Schwerin, Museum 111.
 Serrano, Nicolás Martínez 161.
 Sevilla 5, 7, 15, 16, 17, 21, 22, 31, 38, 64, 80, 90, 92, 115, 121.
 —, Calle Abades 22.
 —, Dom 126.
 — —, Petruskapelle 33.
 — —, Sacristía de los Cálices 39.
 — —, San Hermenegildo-Kapelle 105.
 — —, Taufkapelle 115.
 —, Franziskanerkloster 47.
 —, Kloster De la Merced Calzada 18, 155.
 —, Magdalenenkirche 22.
 —, Museum 37, 41, 57, 63, 65.
 —, San Isidoro 30.
 —, San Julián 61.
 —, San Lorenzo 152.
 —, San Pablo 18, 36, 154, 155.
 —, Thomaskirche 58.
 Shakespeare 120.
 Silva, Diego Rodríguez de — 24, 157.
 —, Juan Rodríguez de — 24, 157.
 Soult, Marschall — 8.
 Stendhal 103.
 Straßburg 106.
 Suarez, Rodrigo 18, 154.
 Suso, Heinrich 80, 83.
 Sutherland, Herzog von — 110.
 Tacitus 134.
 Taylor, Baron — 8.
 Teruel 57.
 Therese von Jesu 39.
 Thomas von Aquin 58 ff.
 Tietze, H. 79.
 Tintoretto 27, 31, 90.
 Tizian 71.
 Tordera, Leonor de — 22.
 Tormo, Elias 7, 62, 78, 80, 81, 126.
 Torres, Marqués de las — 156, 157.
 Troja 160.
 Urban II. 68.
 Valdés, Leal 98.
 Valencia 17, 39.
 Valeriano 156.
 Valladolid 17, 127.
 Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y — 5, 10, 17, 18, 22, 23, 29, 51, 62, 73, 78, 84, 85, 87, 89, 94, 95, 127, 131, 132, 156, 157.
 — Geronima — 24, 157.
 Vitoria 126.
 Vizcaya, Martinus de 99.
 Venedig 78.
 Waagen 7, 35, 117.
 Wölfflin 29.
 Yorick 120.
 Zumel, Francisco 57.
 Zurbarán, Isabel 15.
 —, Luis 15, 152.
 —, Miguela Francisca 22.





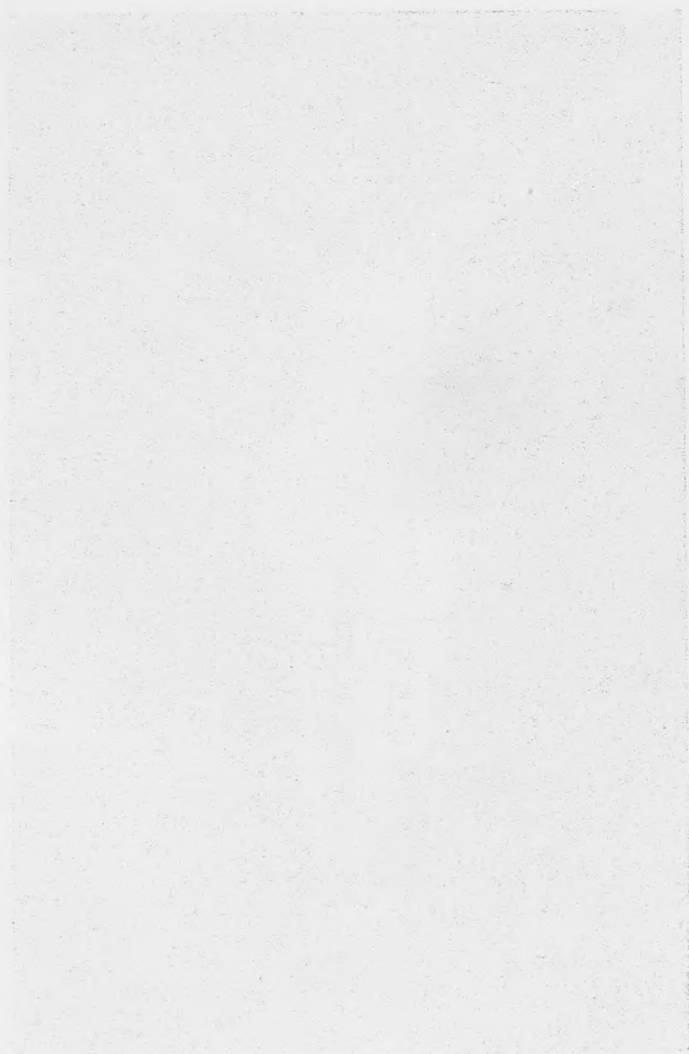


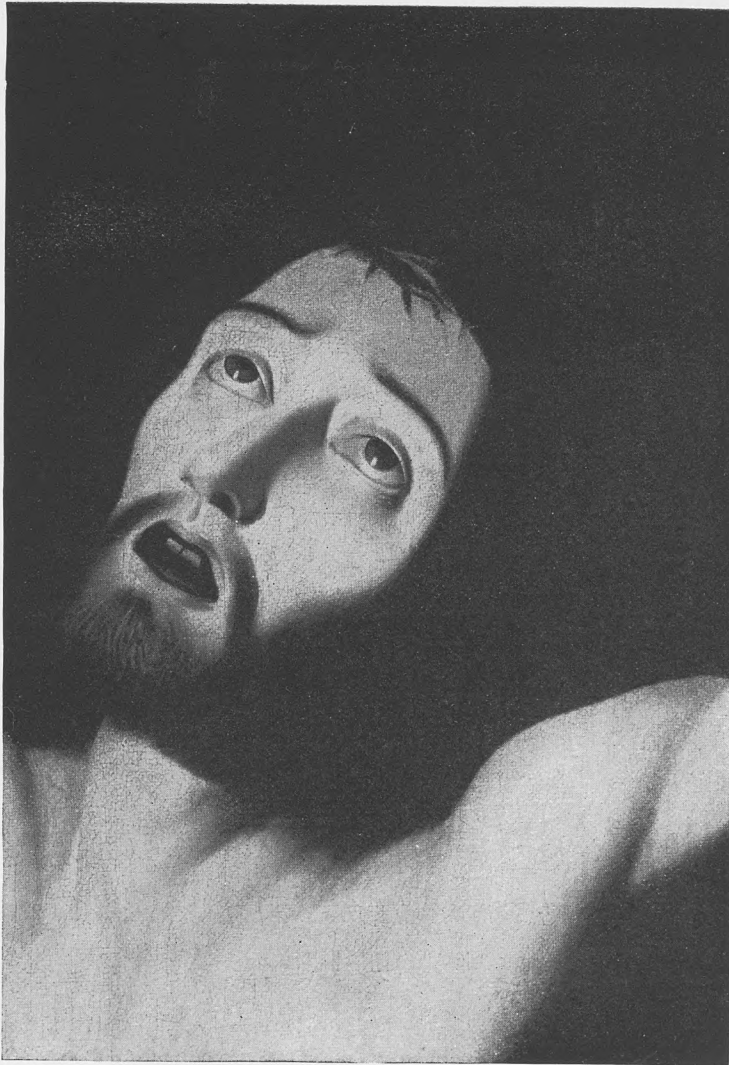
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

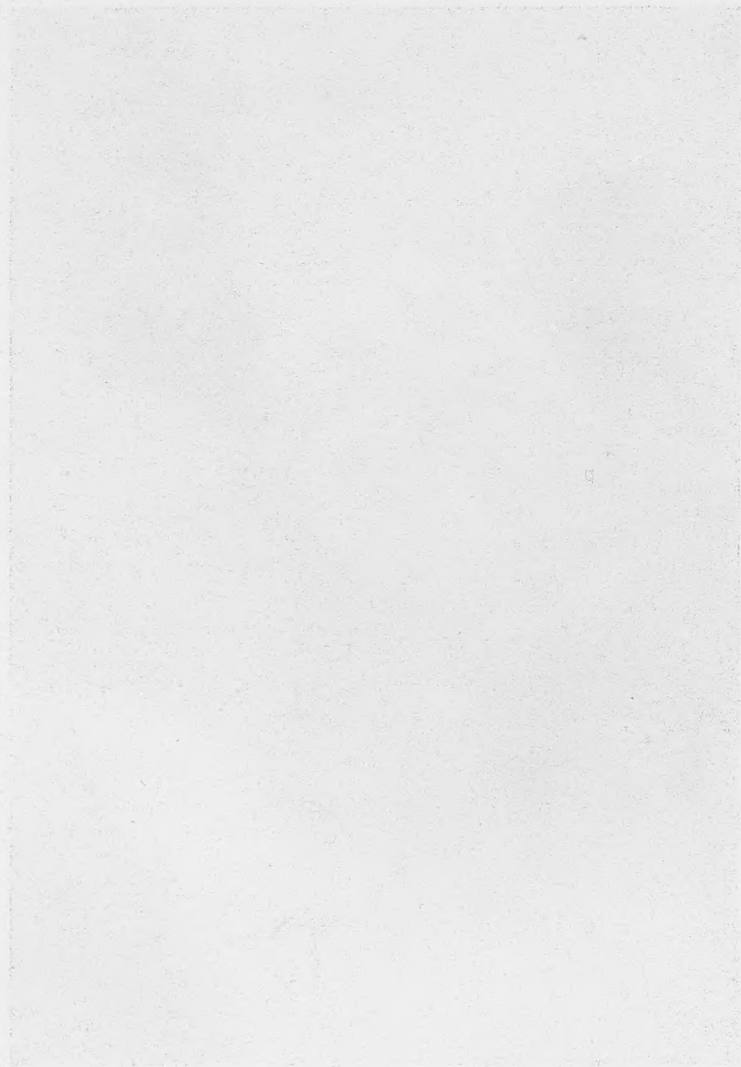


3

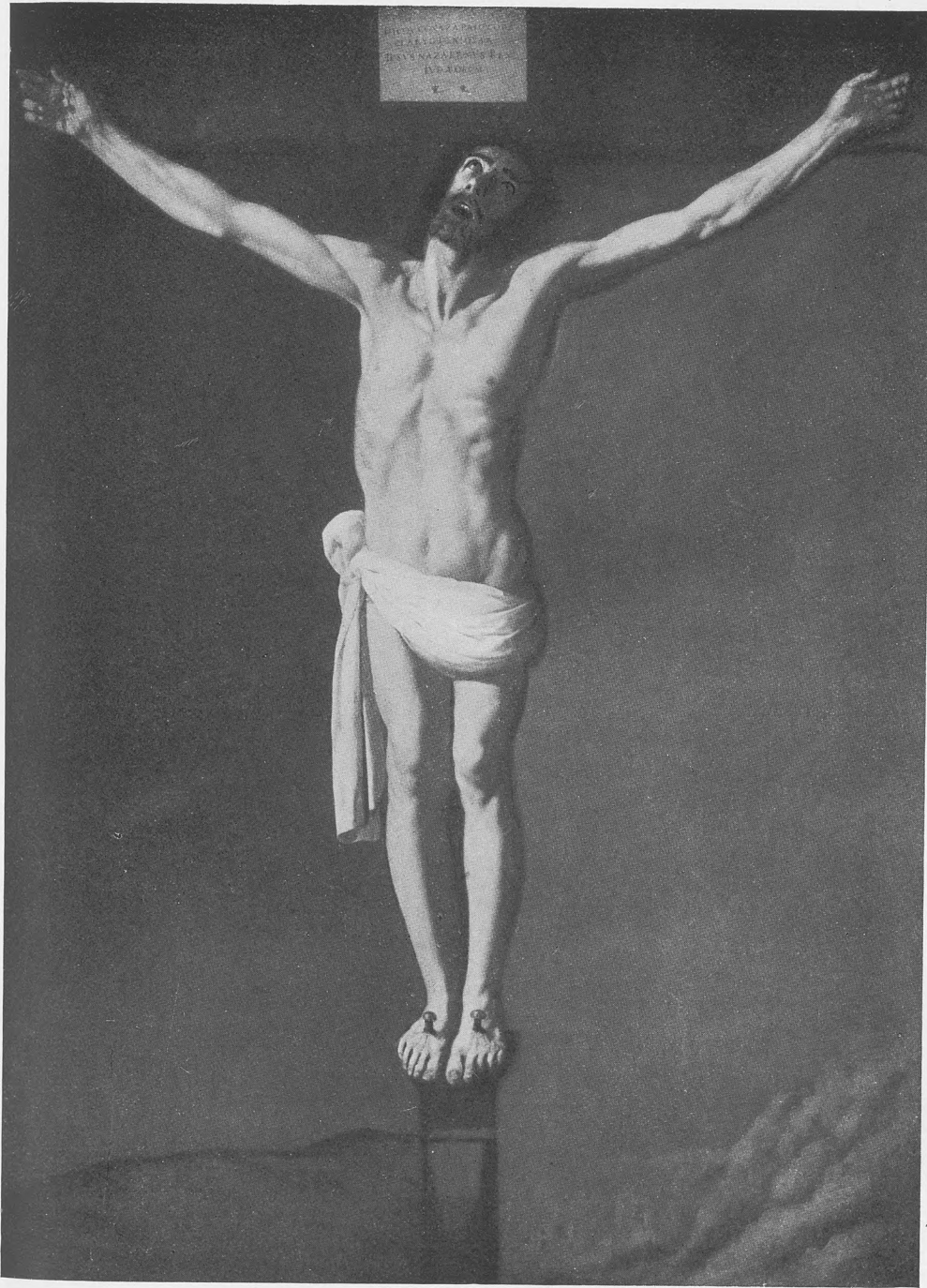
Der Gekreuzigte

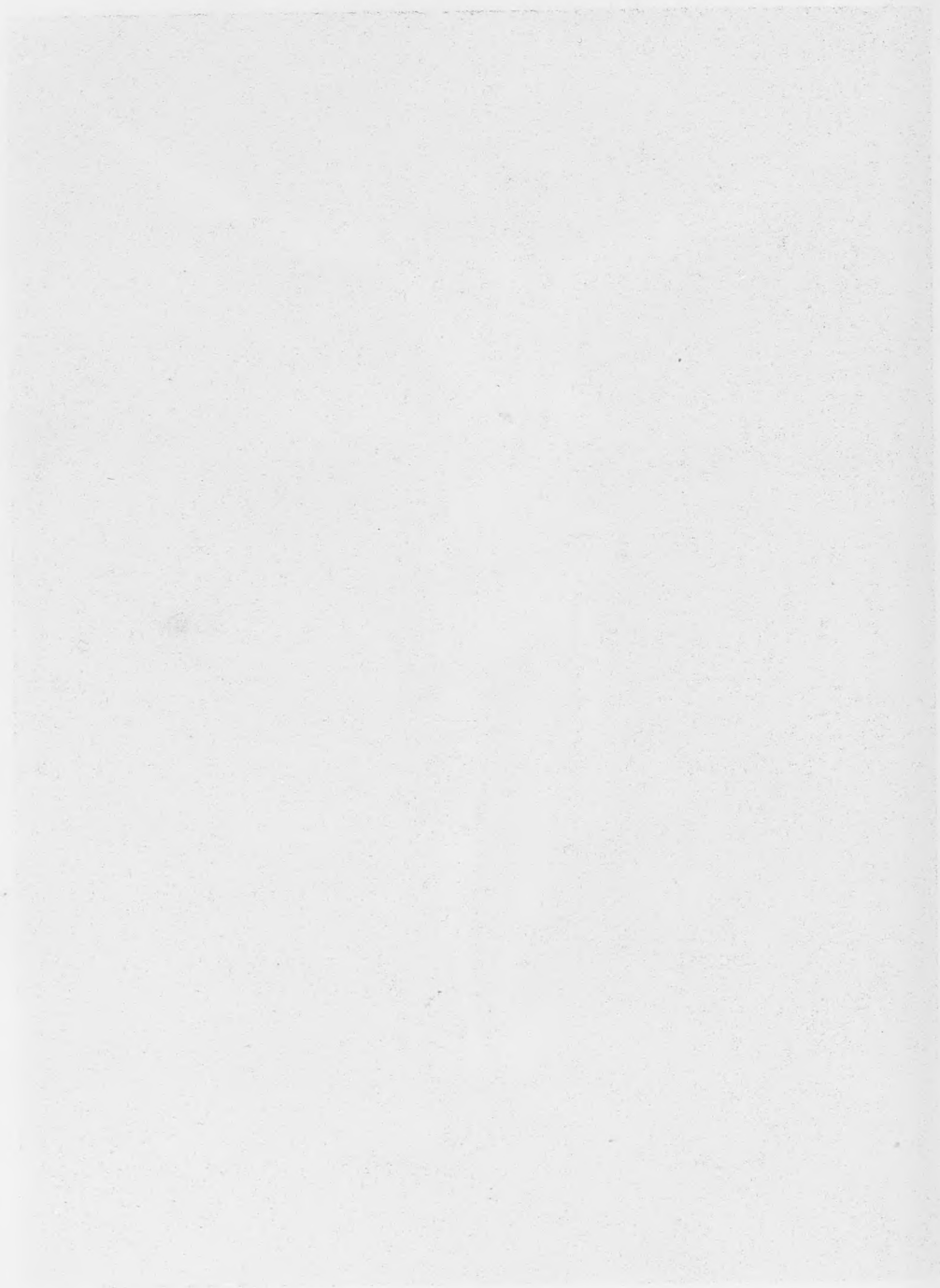


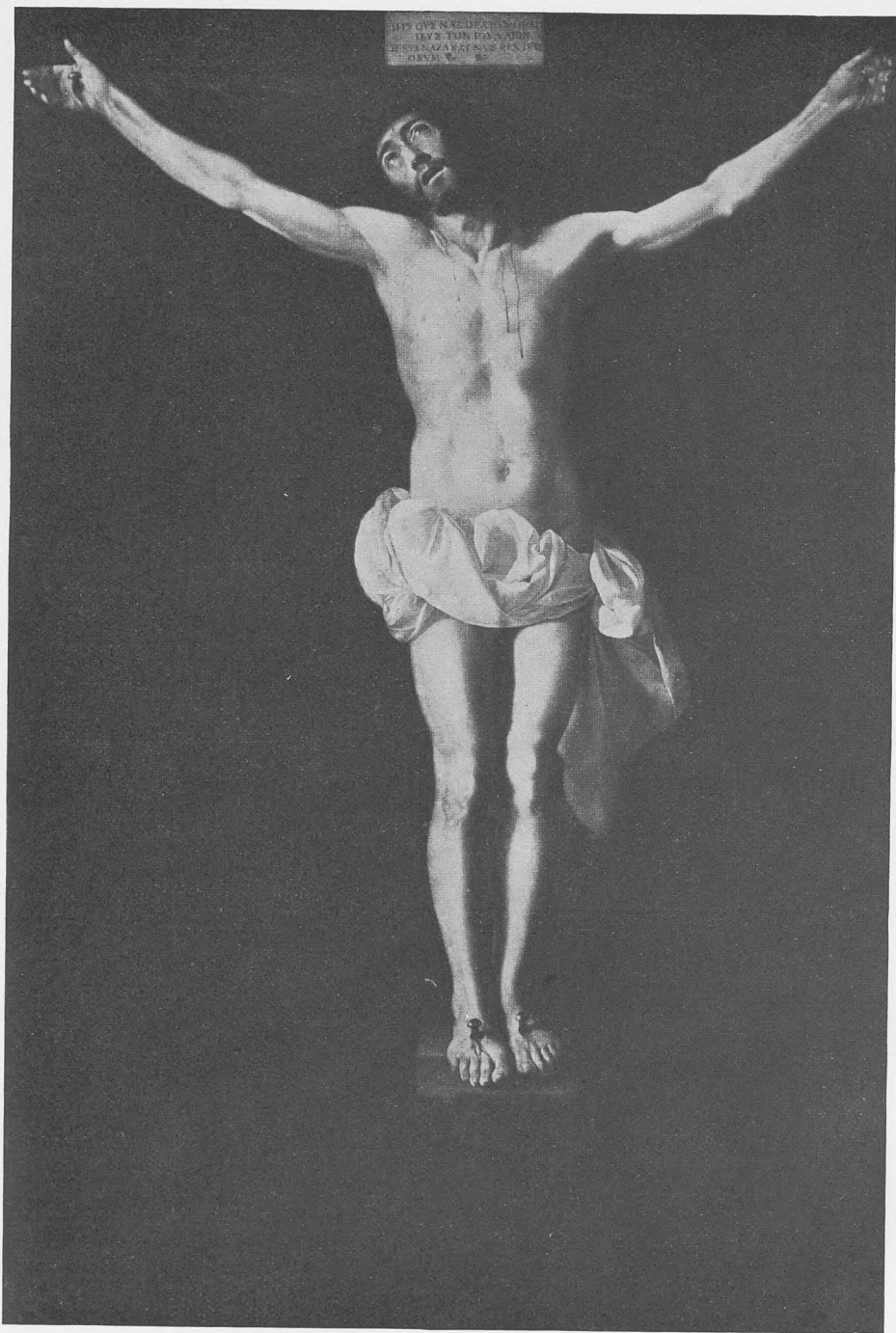


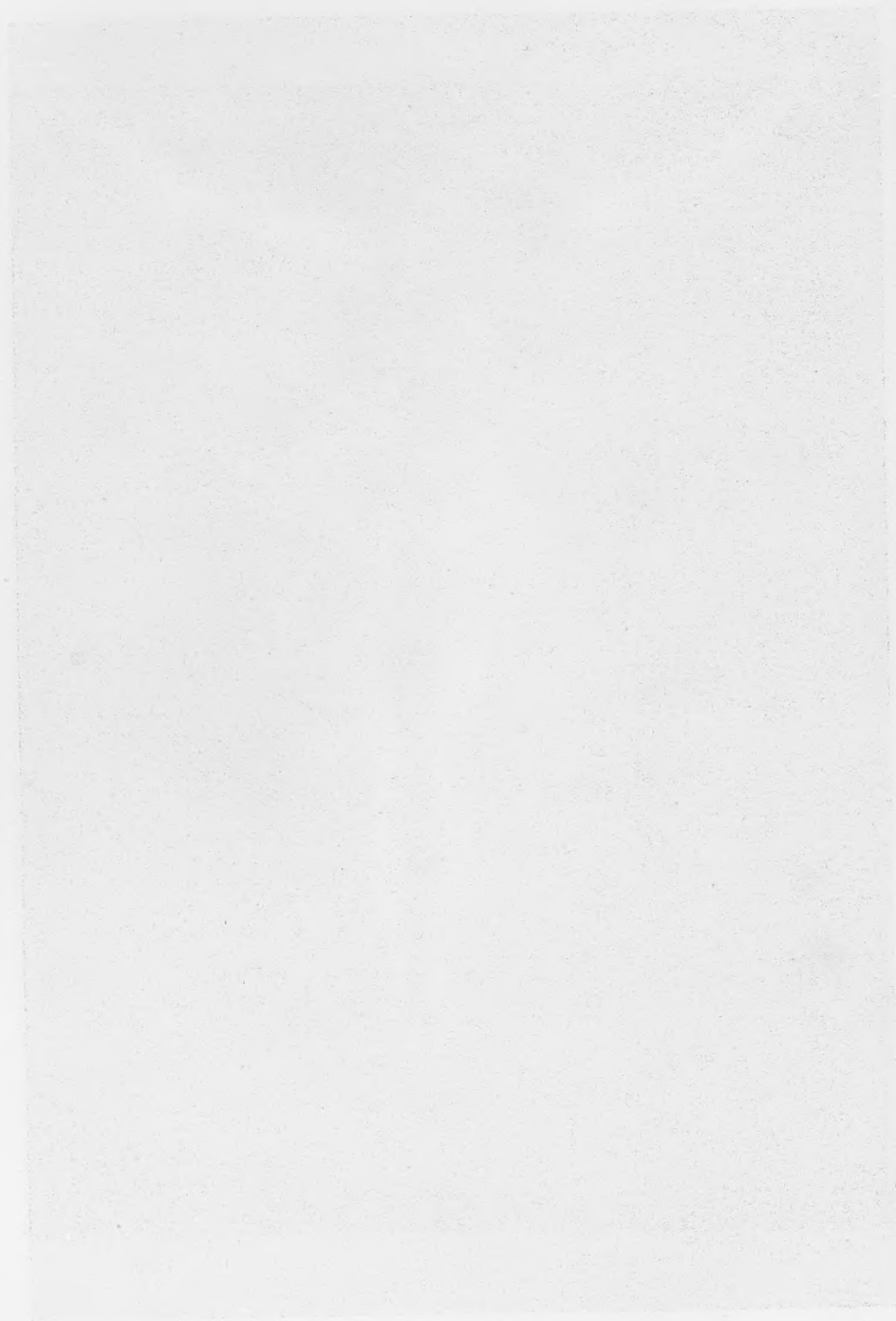


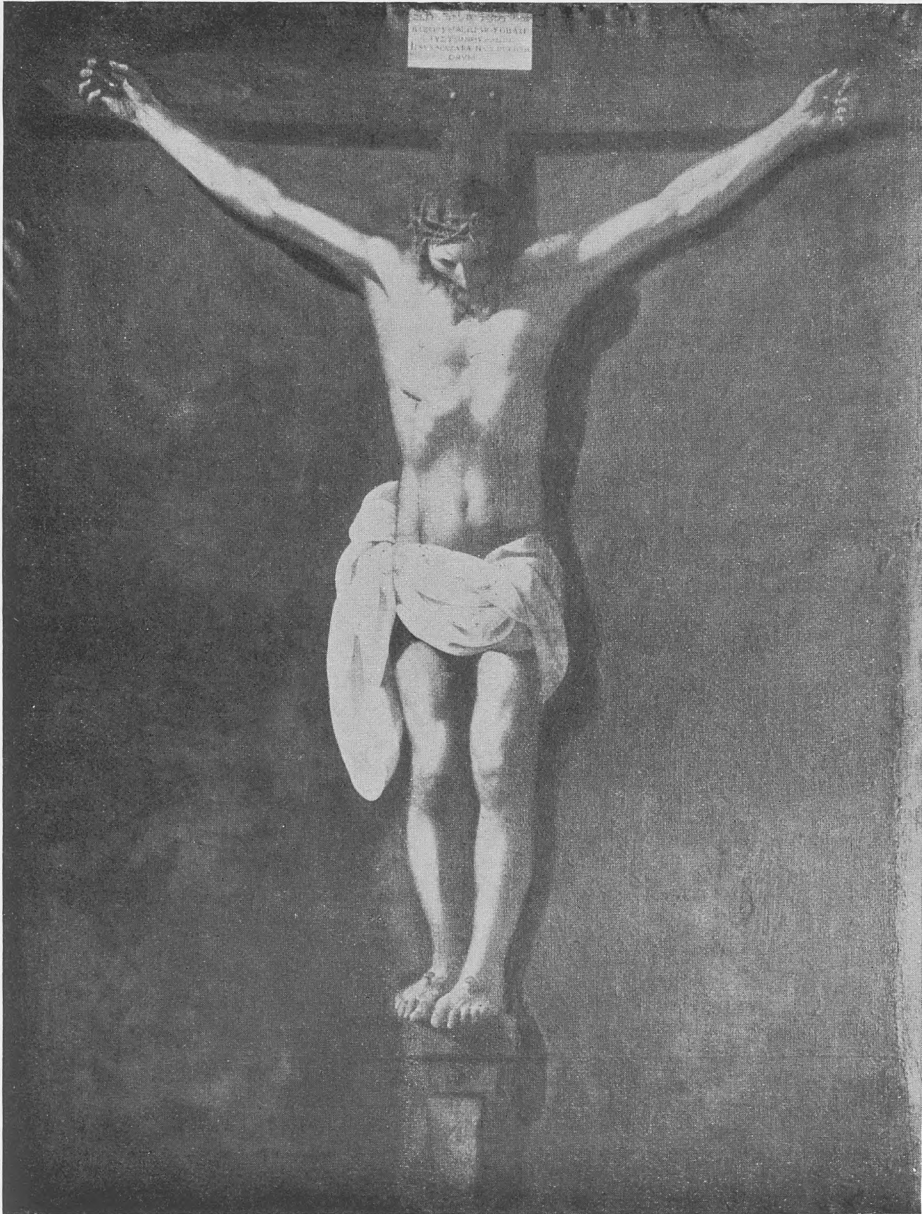
(The name of the person)

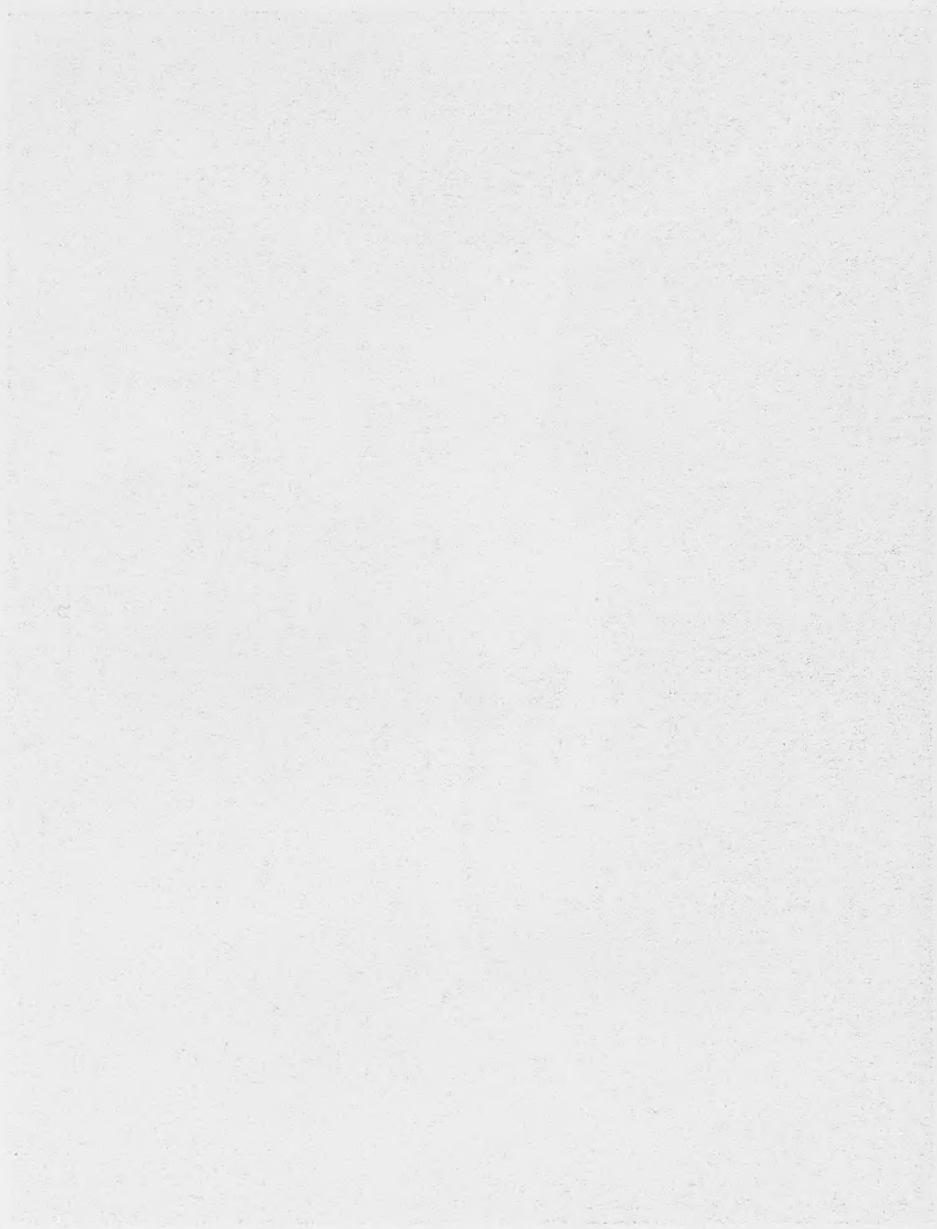








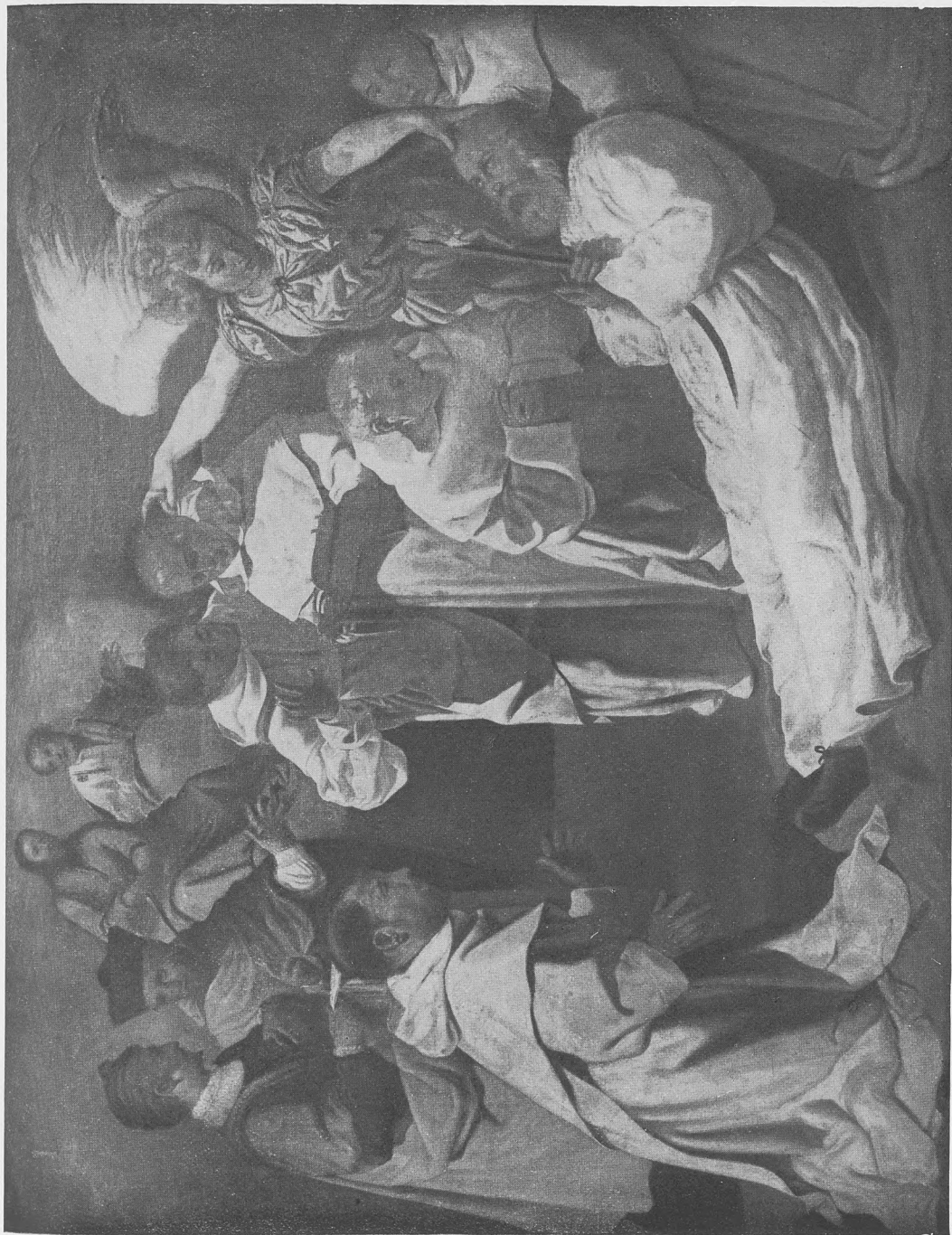




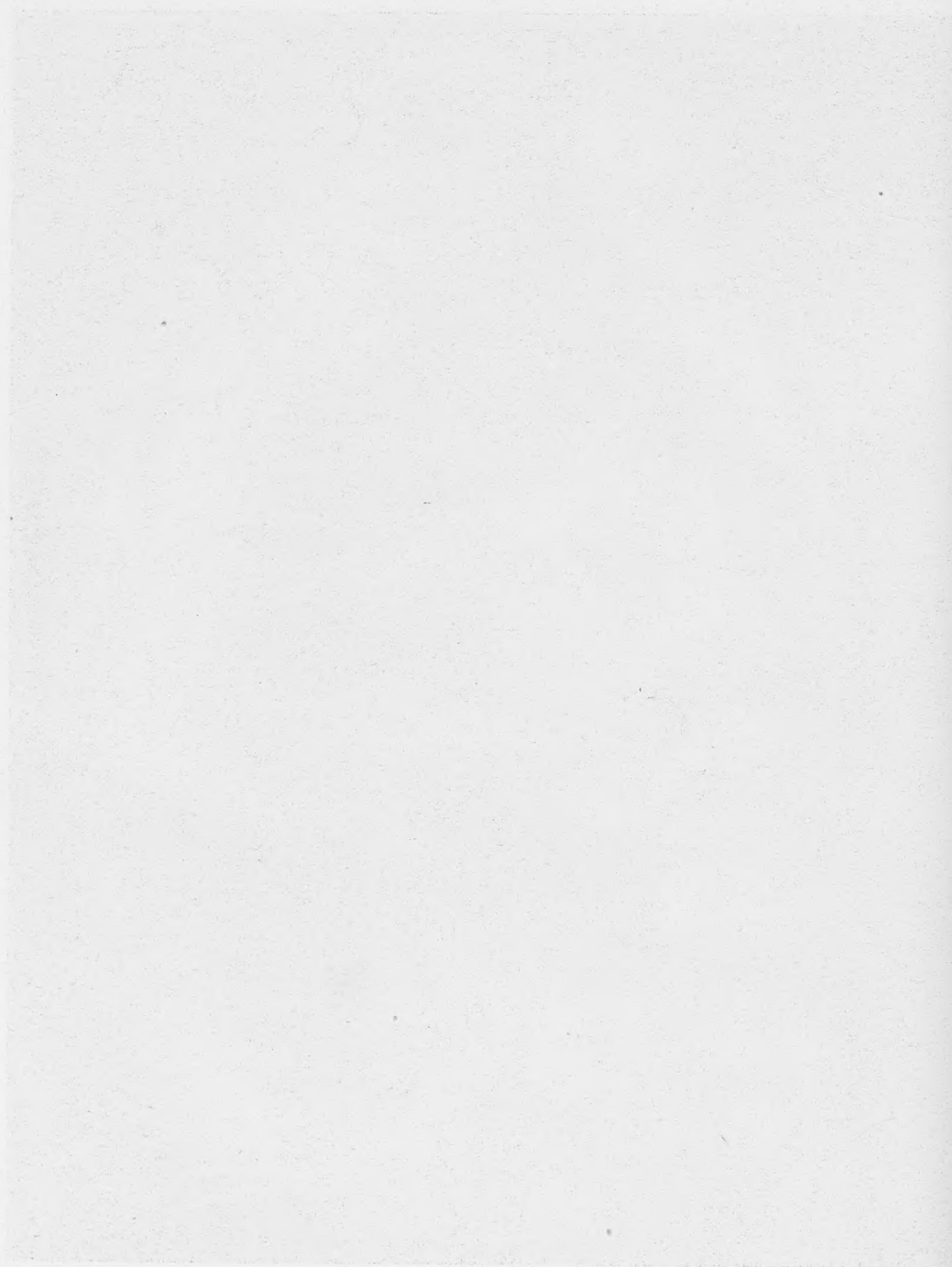
Dr. G. G. G. G.

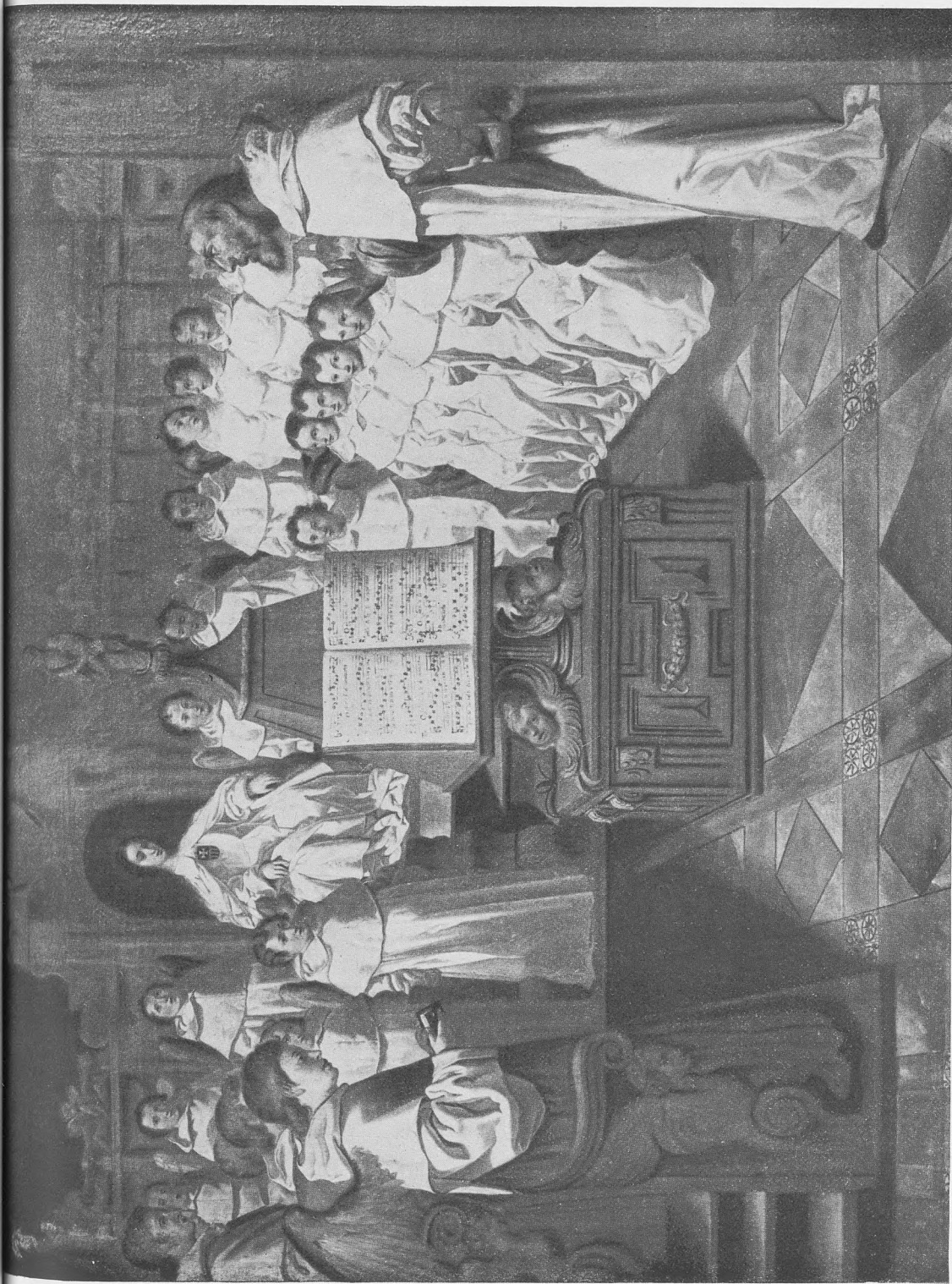


8 Jakob I. von Aragon beauftragt Nolasco, eine Moschee Valencias zu einem Mercedarienkloster einzurichten

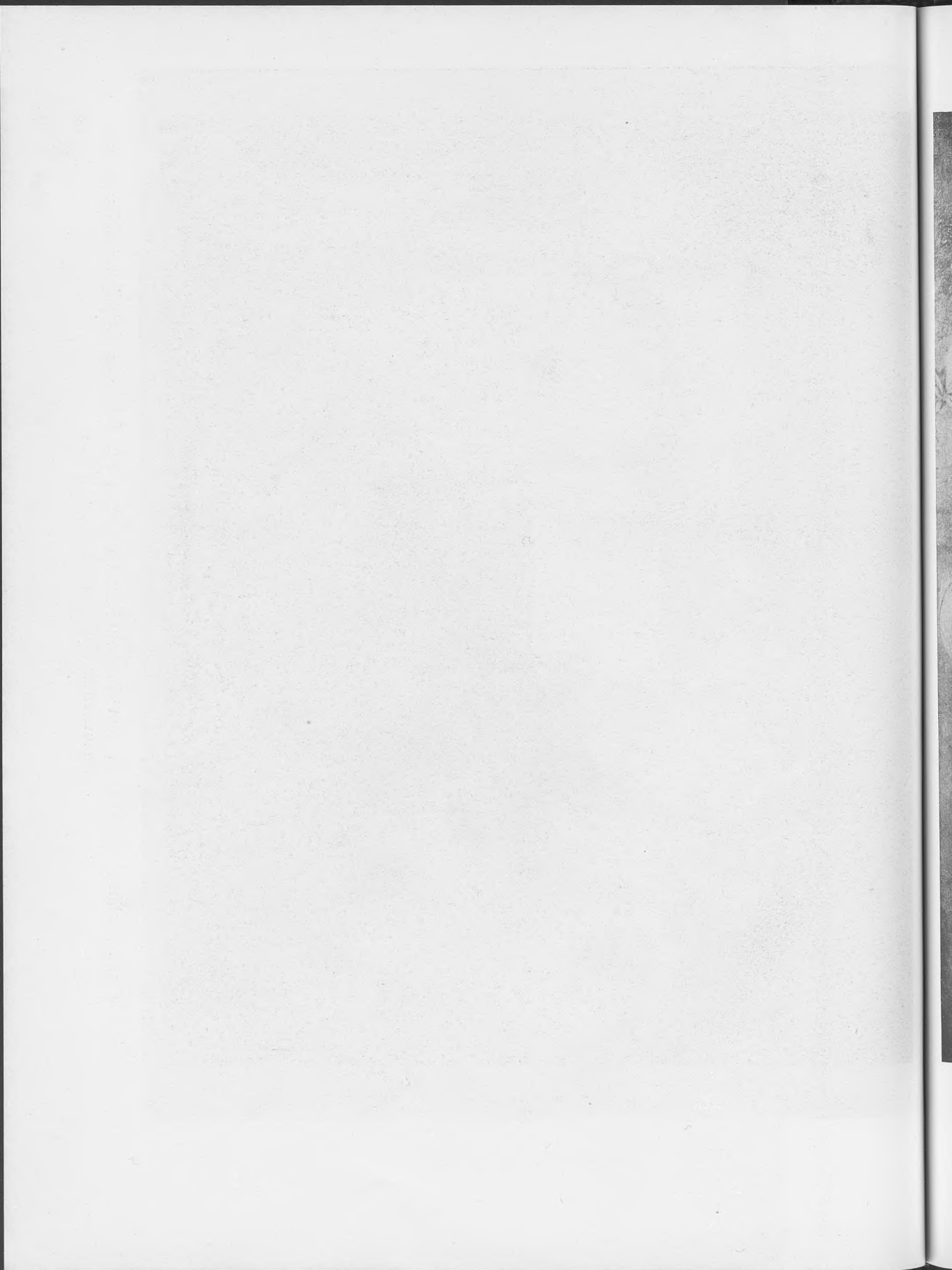


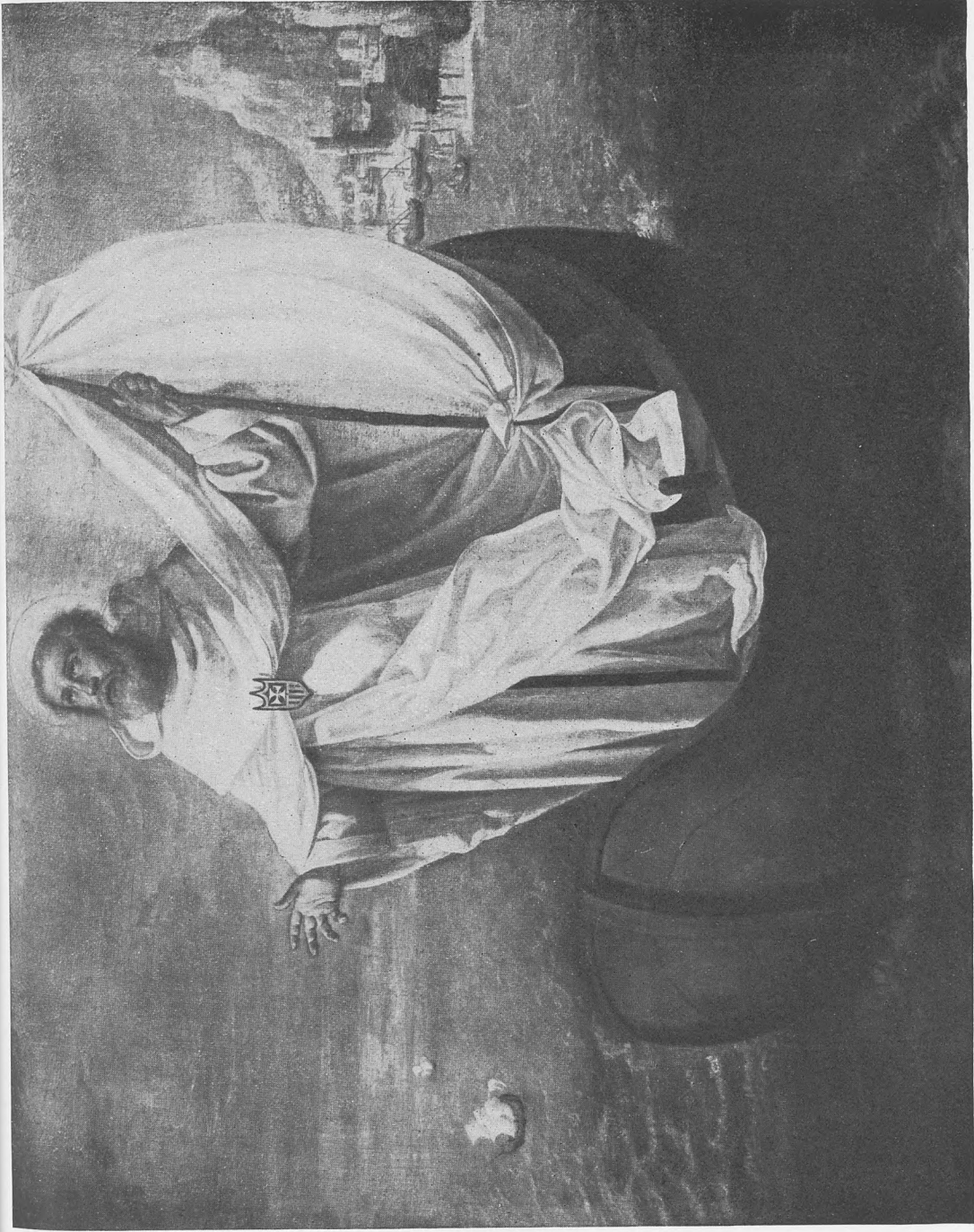
Petrus Nolascus stirbt in der Christnacht 1256





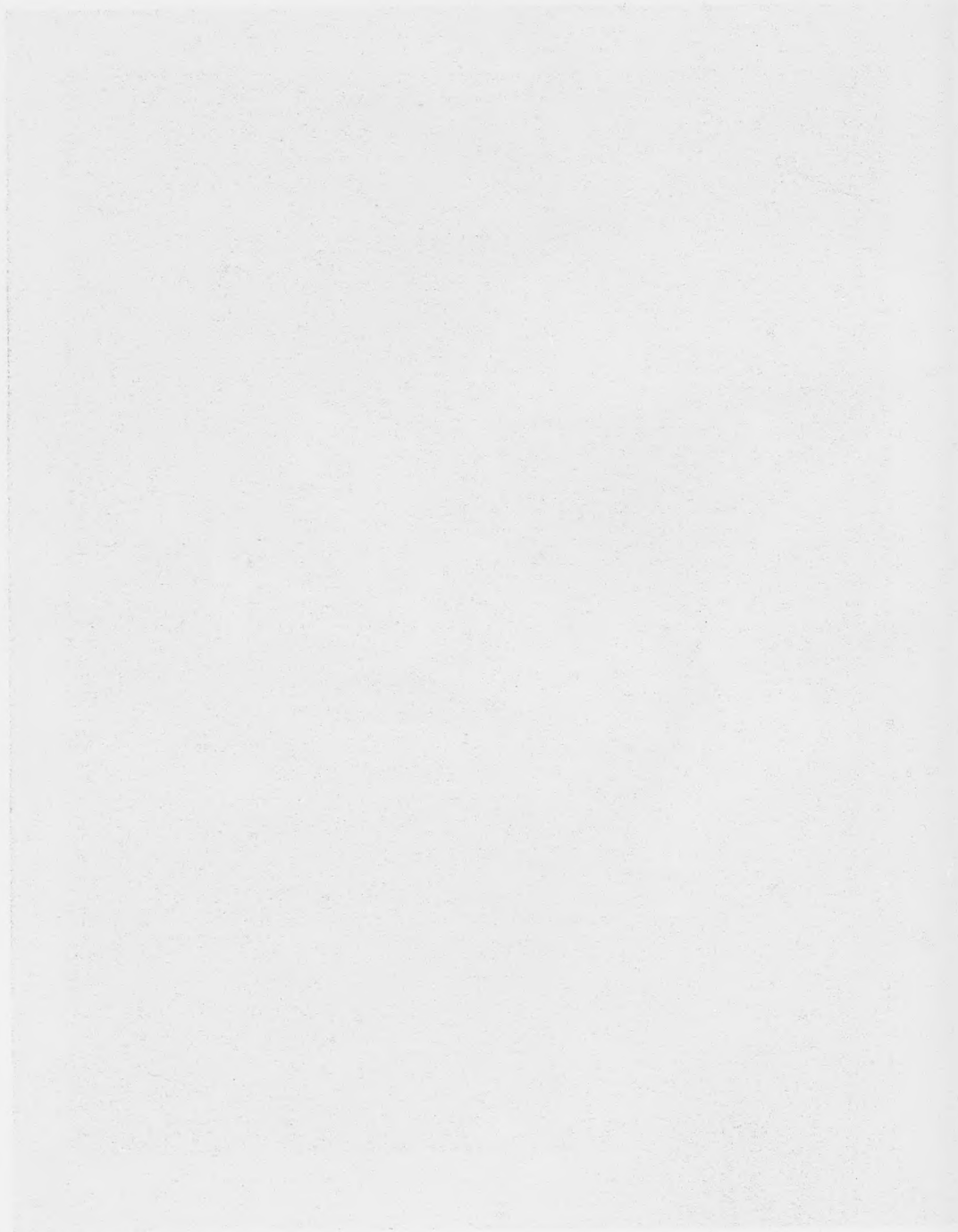
10 Eine Vision bestärkt Nolascus in dem Entschluß, einen Orden zur Erlösung christlicher Sklaven aus maurischer Gefangenschaft zu stiften





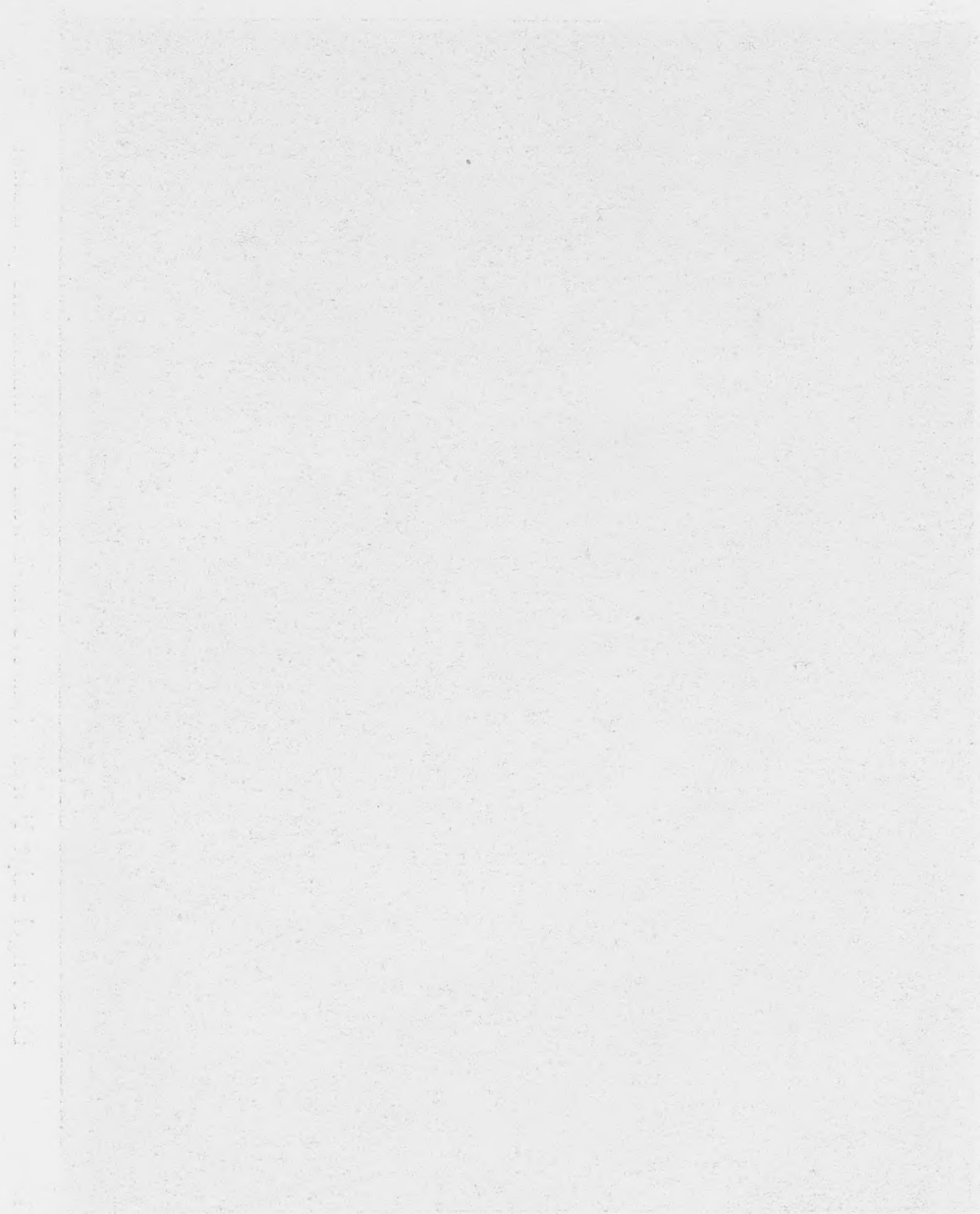
Das Wunder auf dem Meere

THE JOURNAL OF THE



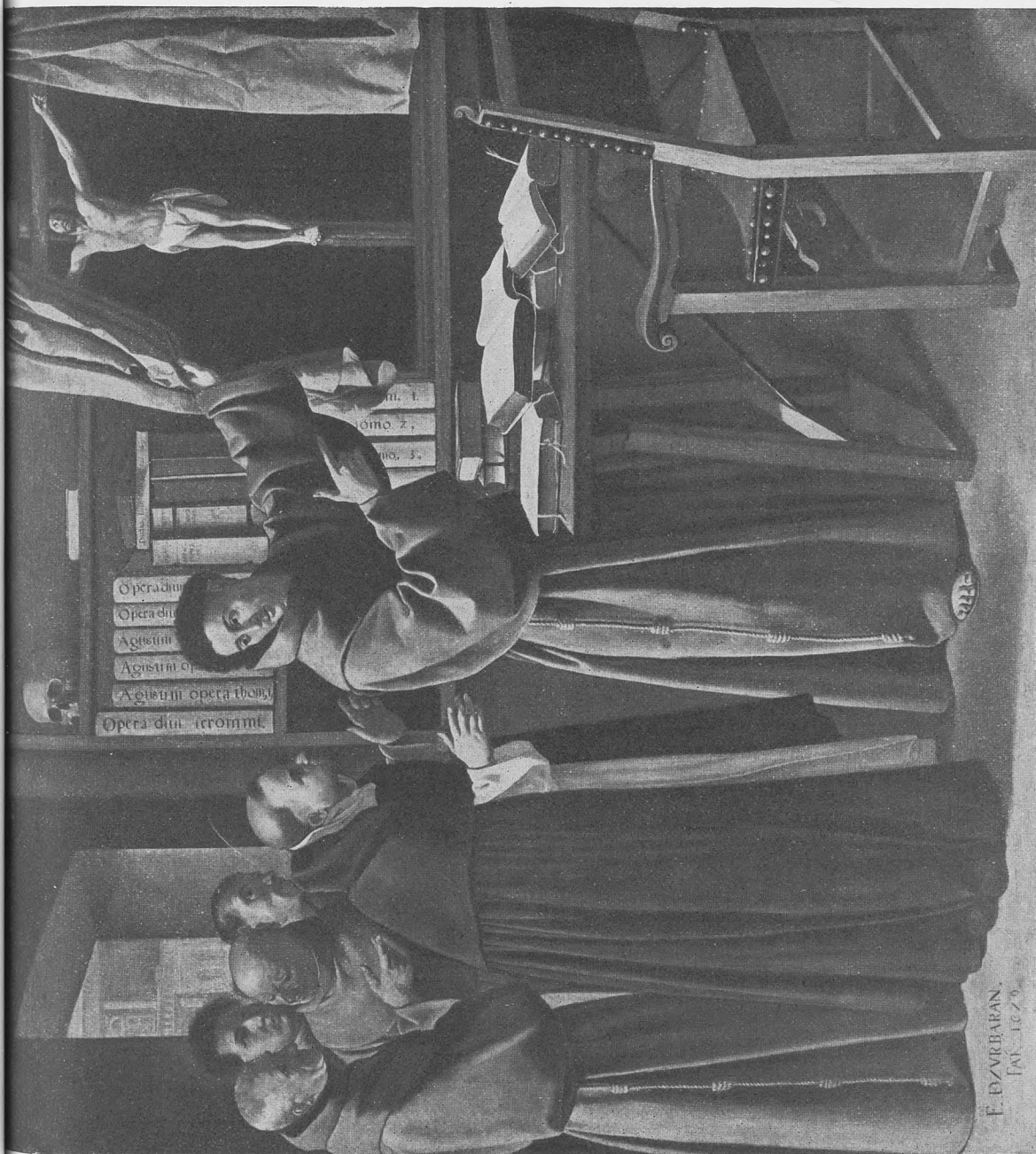


12 Der Engel zeigt Petrus Nolascus im Traum das himmlische Jerusalem





THE UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

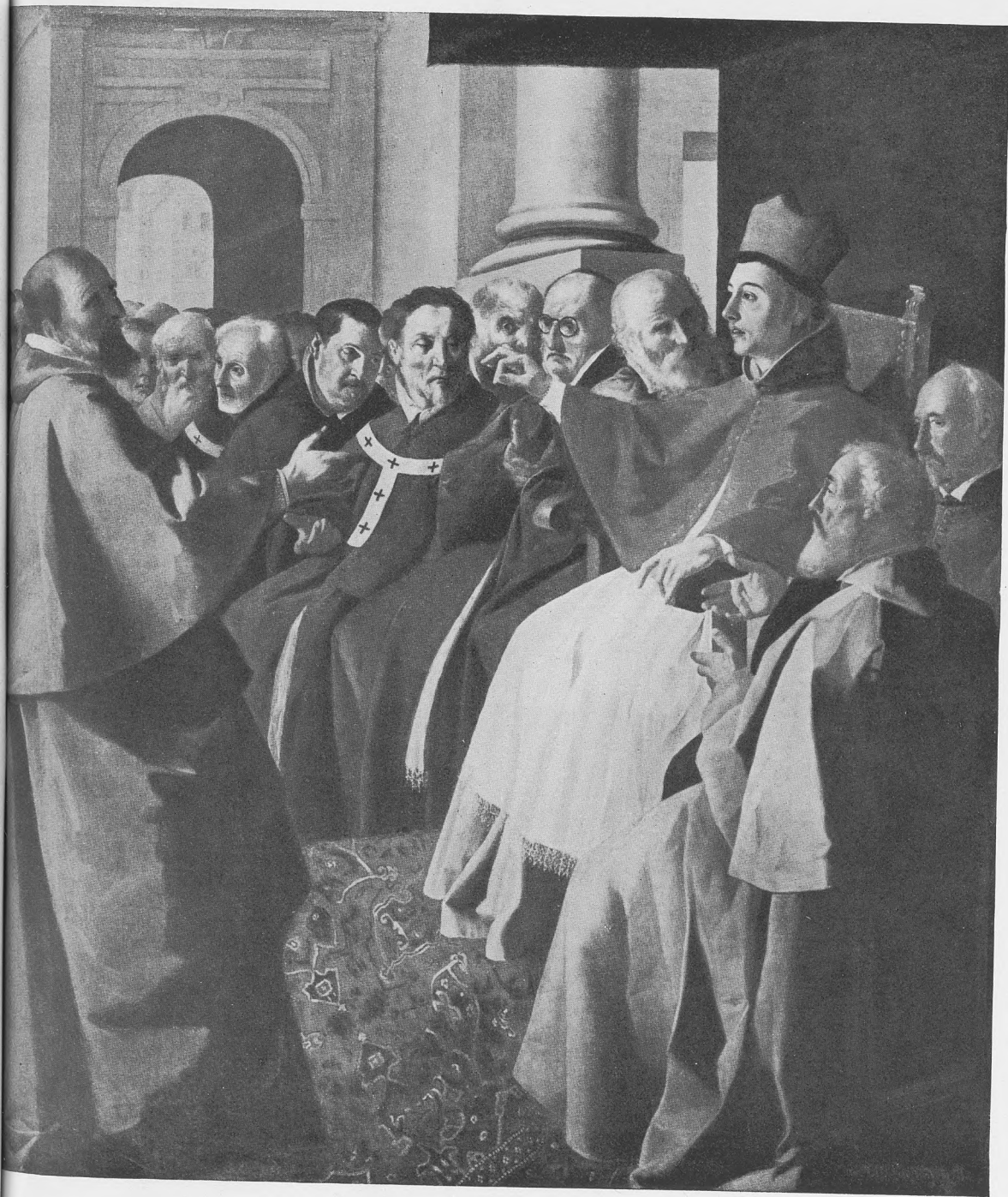


Der heilige Bonaventura verweist Thomas Aquinas auf den Gekreuzigten



Die Papstwahl durch den heiligen Bonaventura





Johannes Fidenza leitet ein Ordenskapitel



17 Francisco Herrera, die Aufnahme Bonaventuras in den Orden der Franziskaner

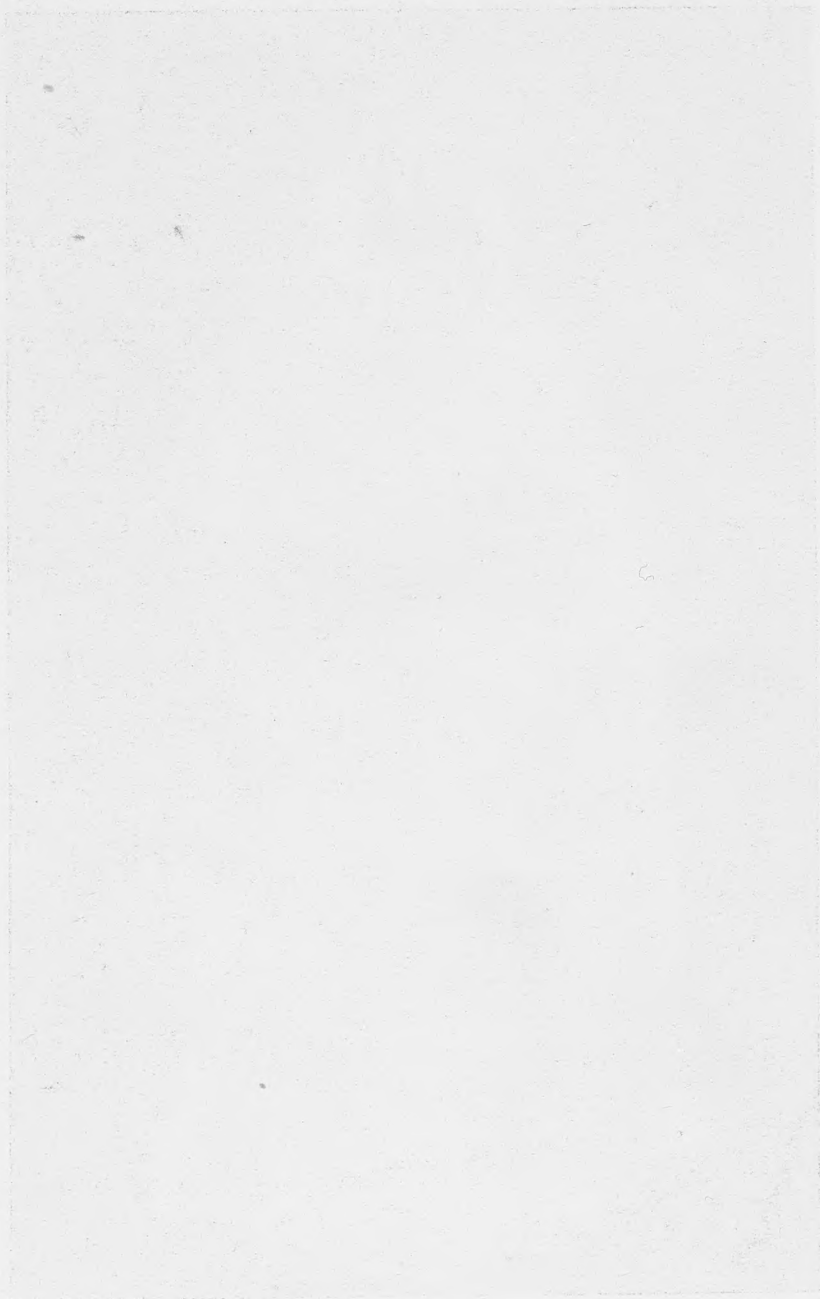
THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637



Der heilige Bonaventura auf dem Paradebett

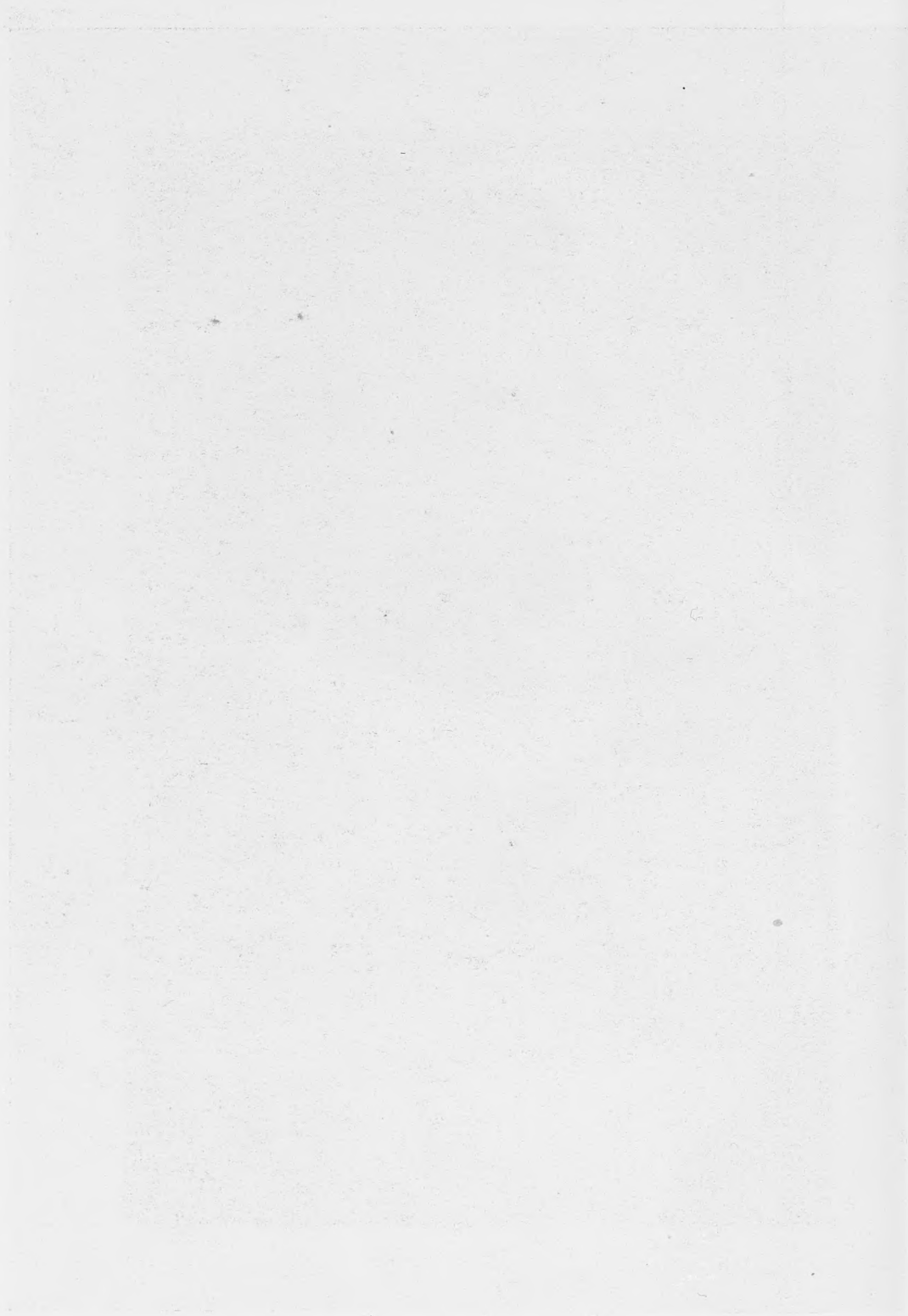






THE UNIVERSITY OF CHICAGO









THE UNIVERSITY OF CHICAGO

MS
17
10

R.P.D.
Miguel del
Pozo
Turba



Der Mercedarier S. Miguel del Pozo



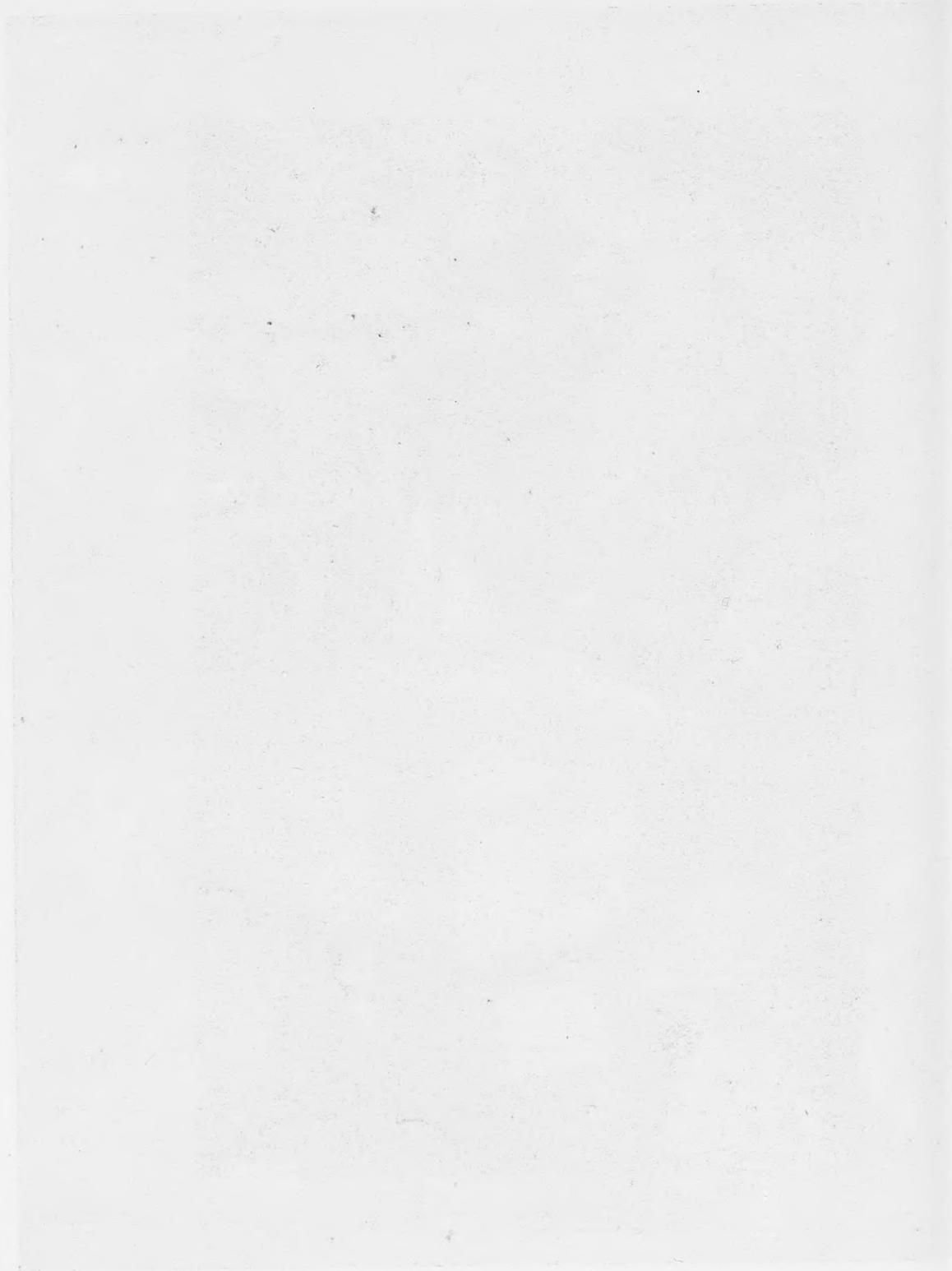


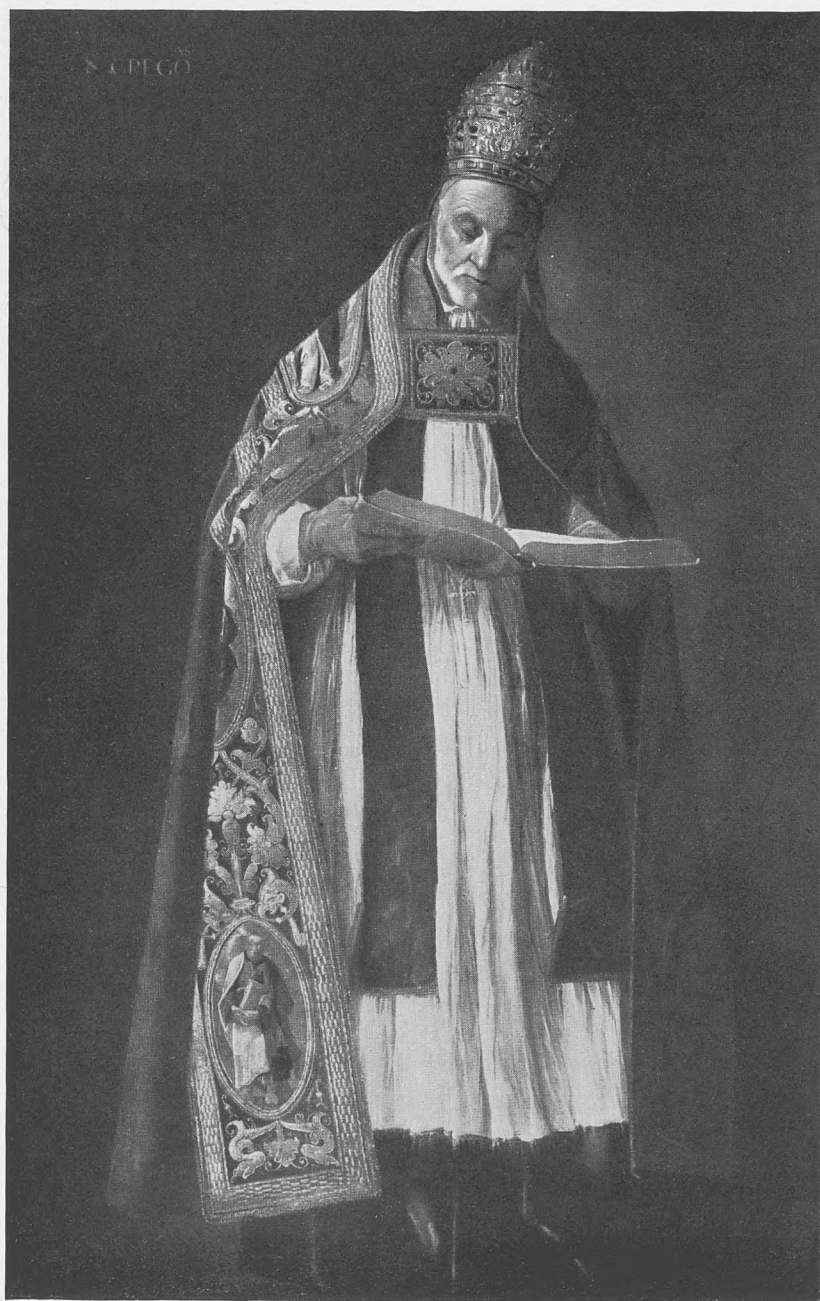


The first of the great things in life

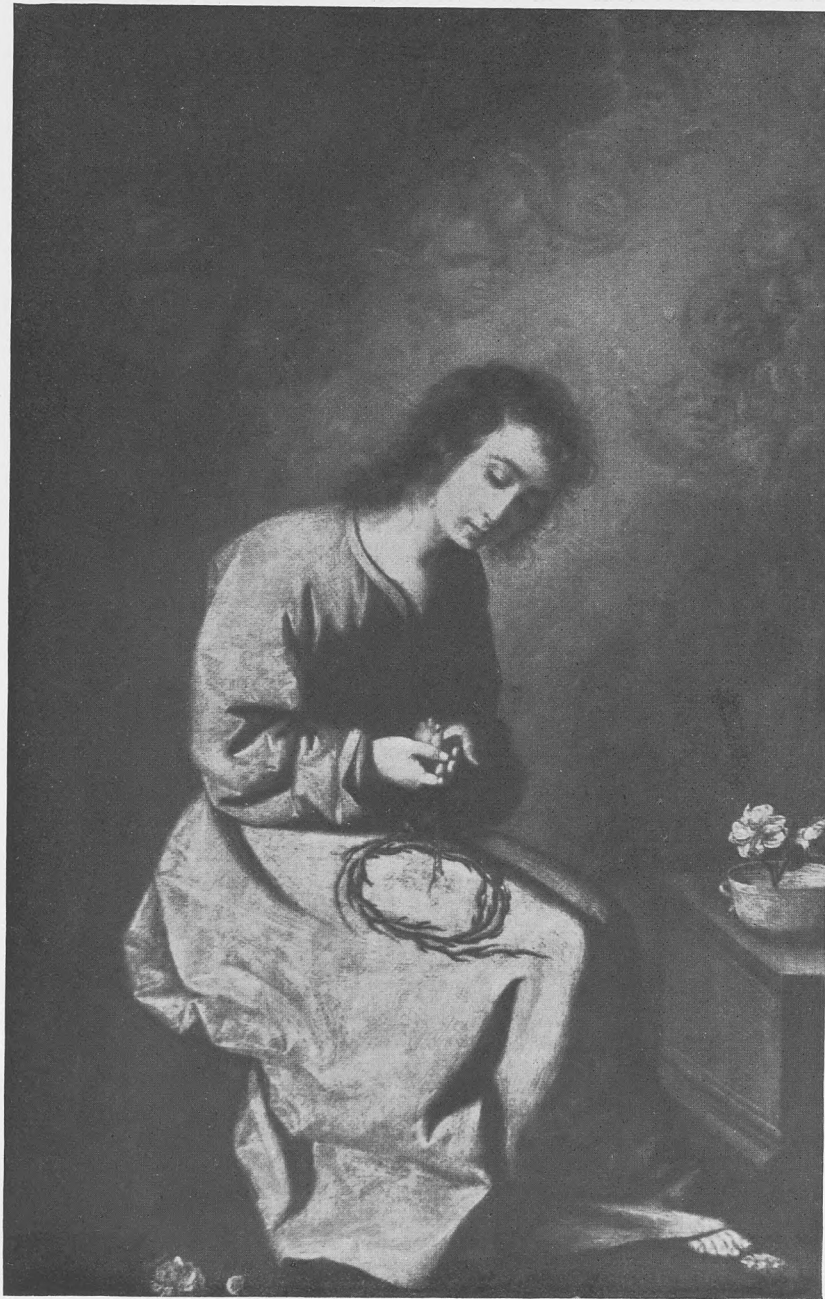


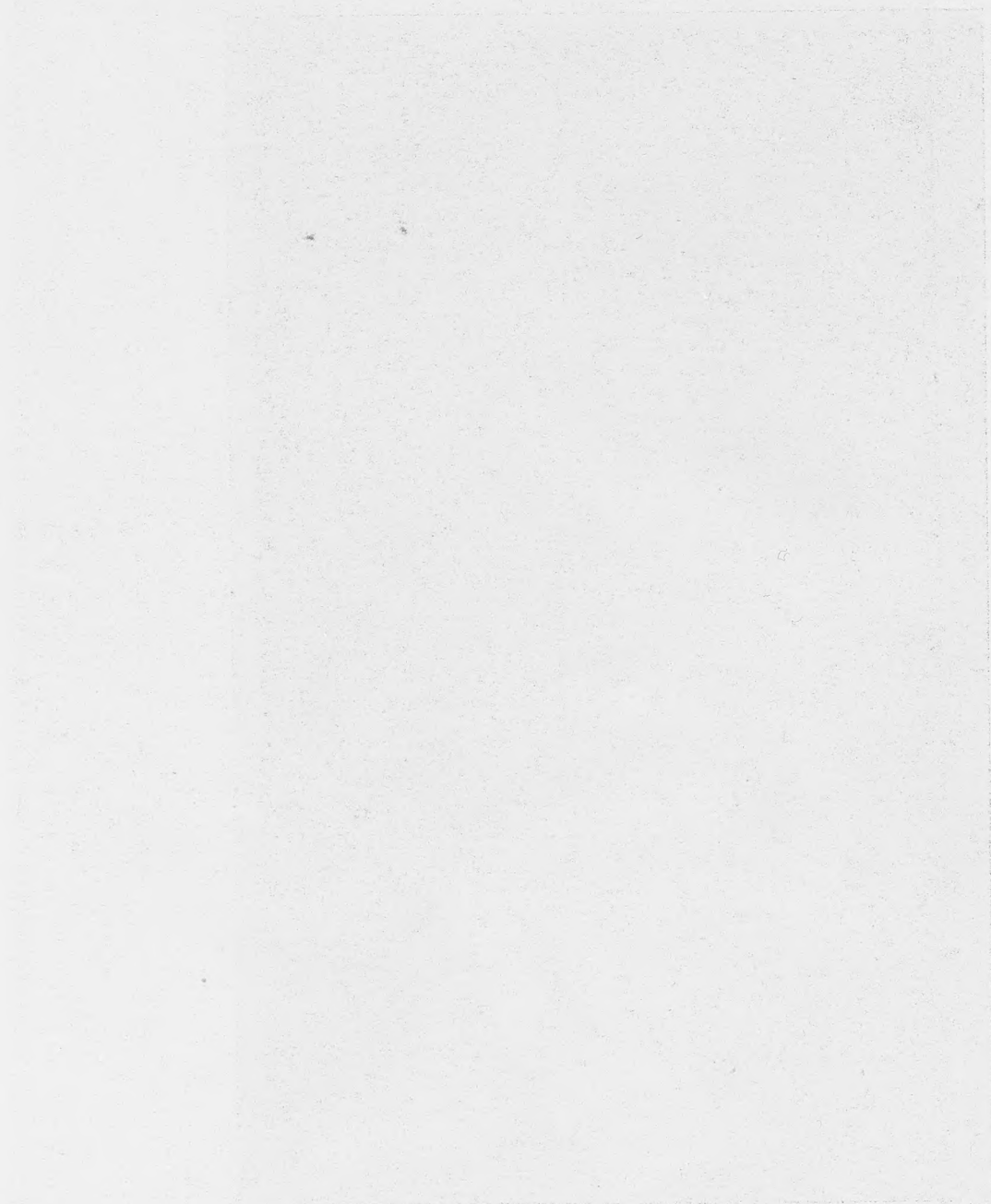
Die Apotheose des Thomas Aquinas







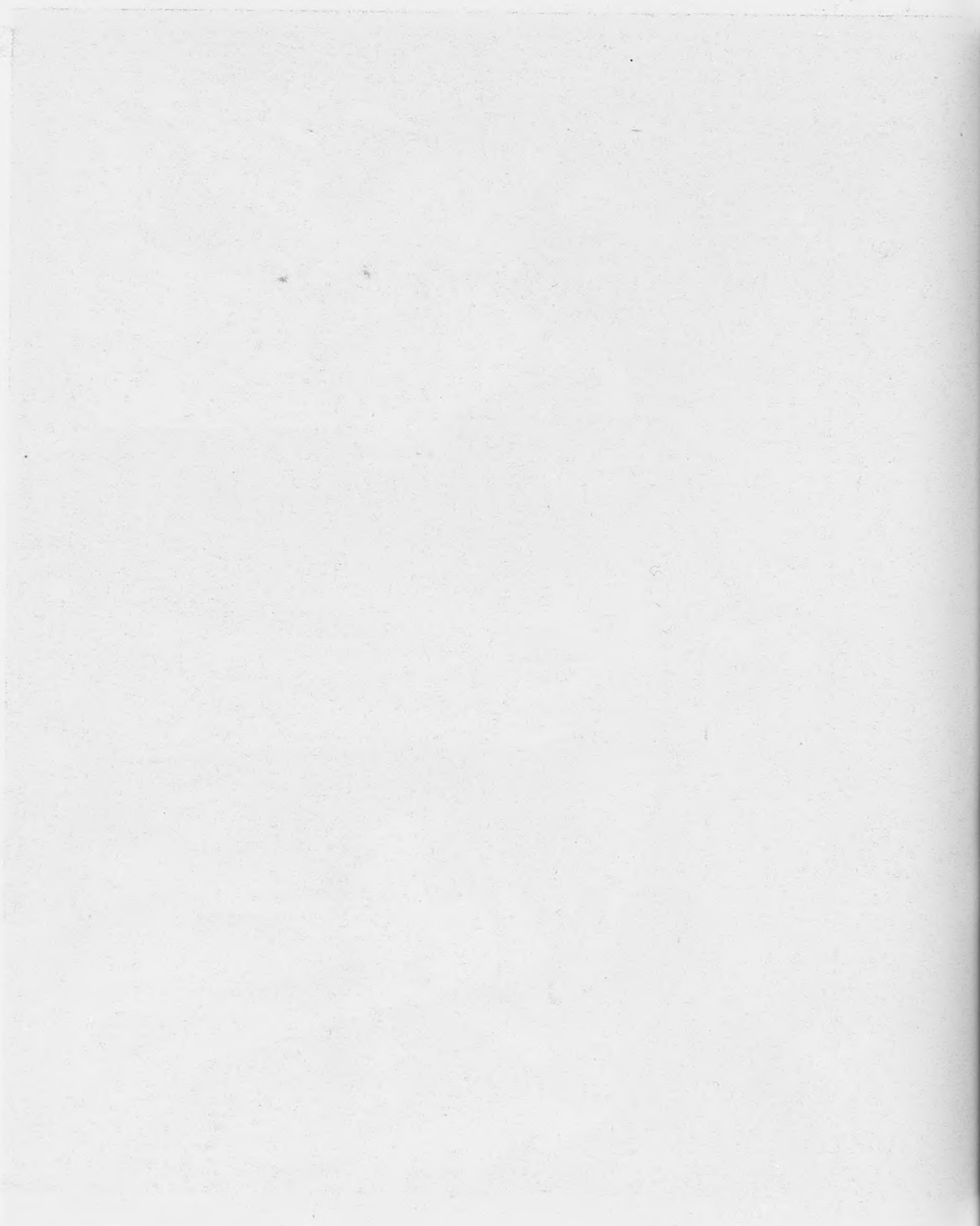




Copyrighted material

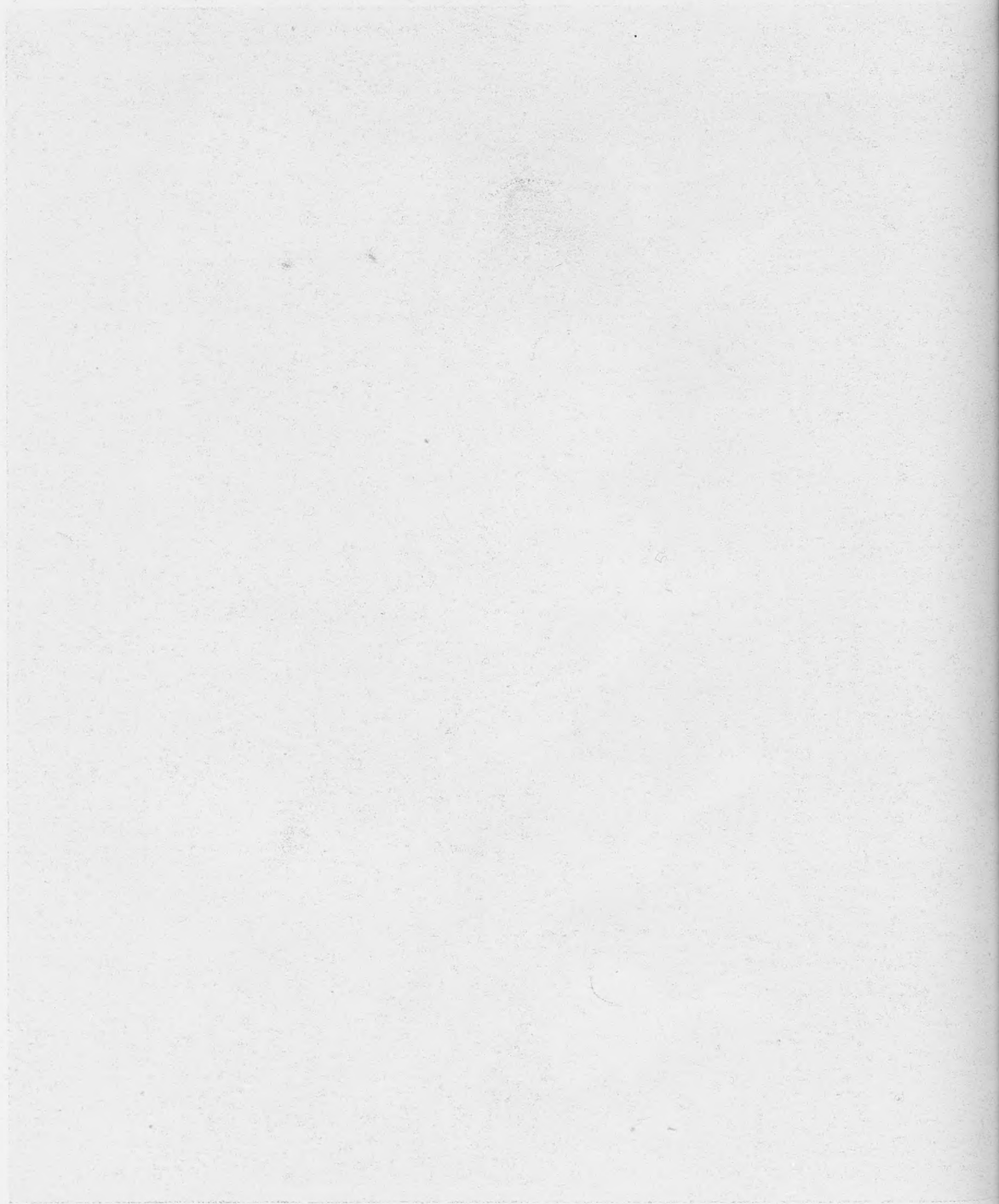


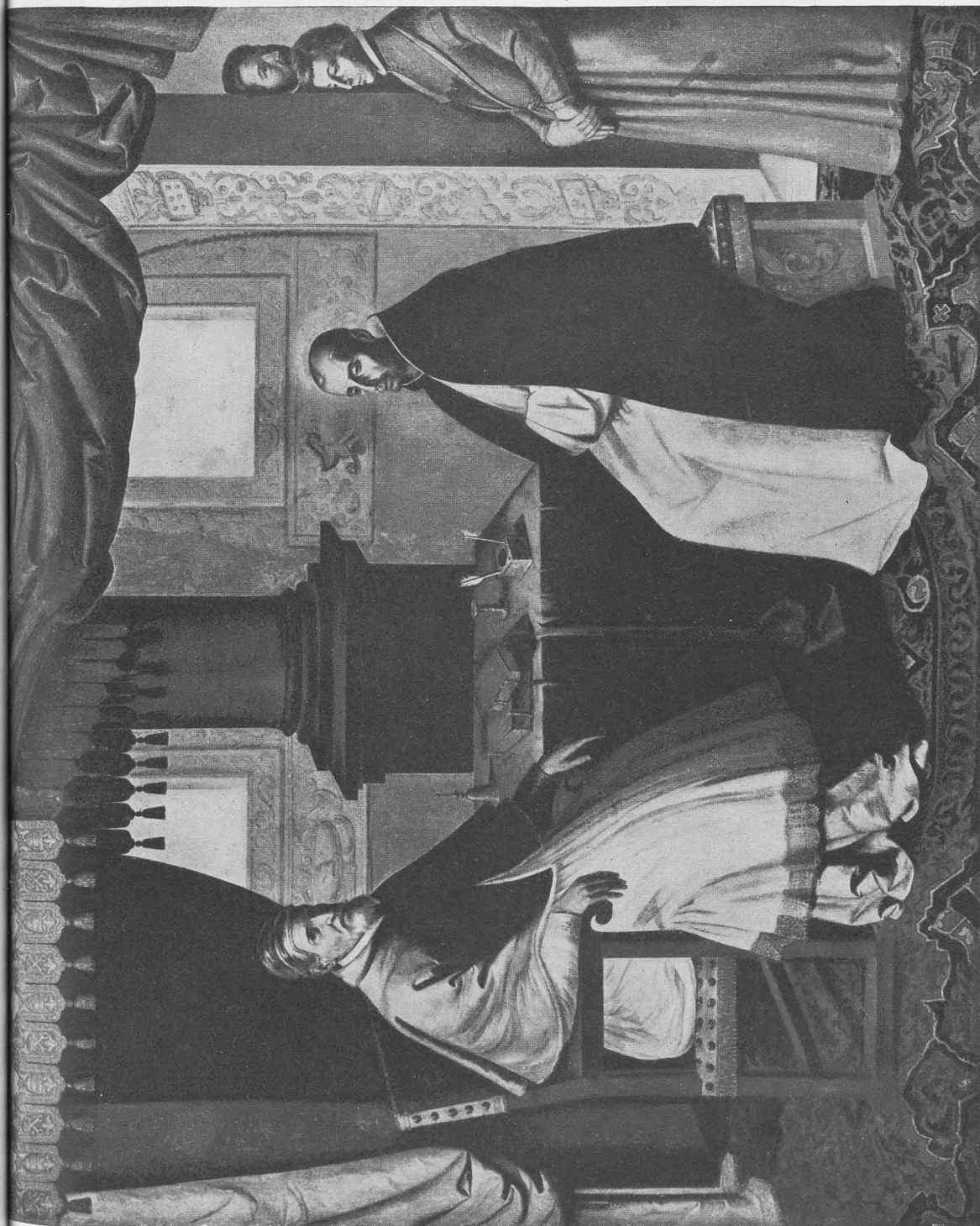
Unsere liebe Frau bei den Kartäusern



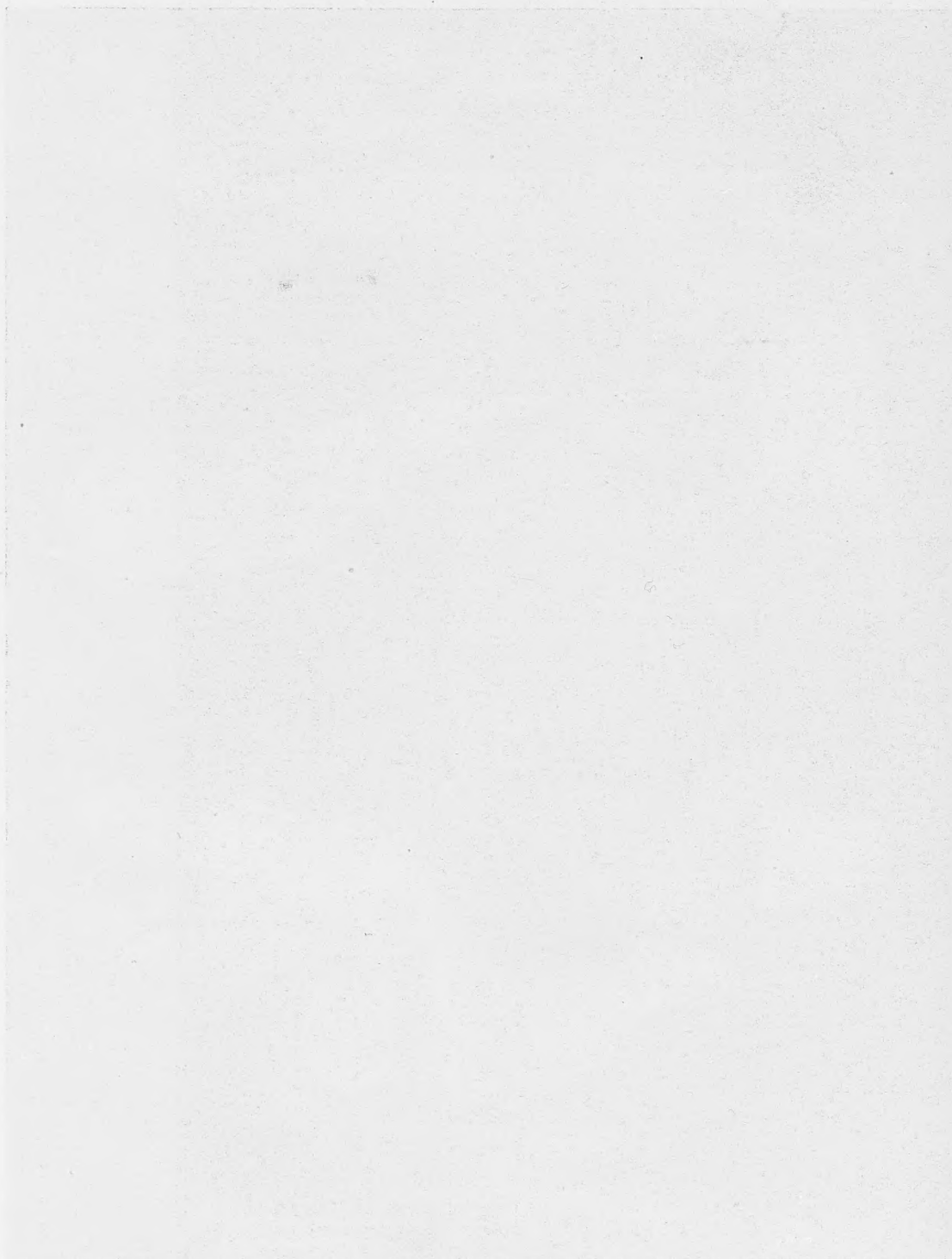


Der heilige Hugo im Refektorium des Kartäuserklosters

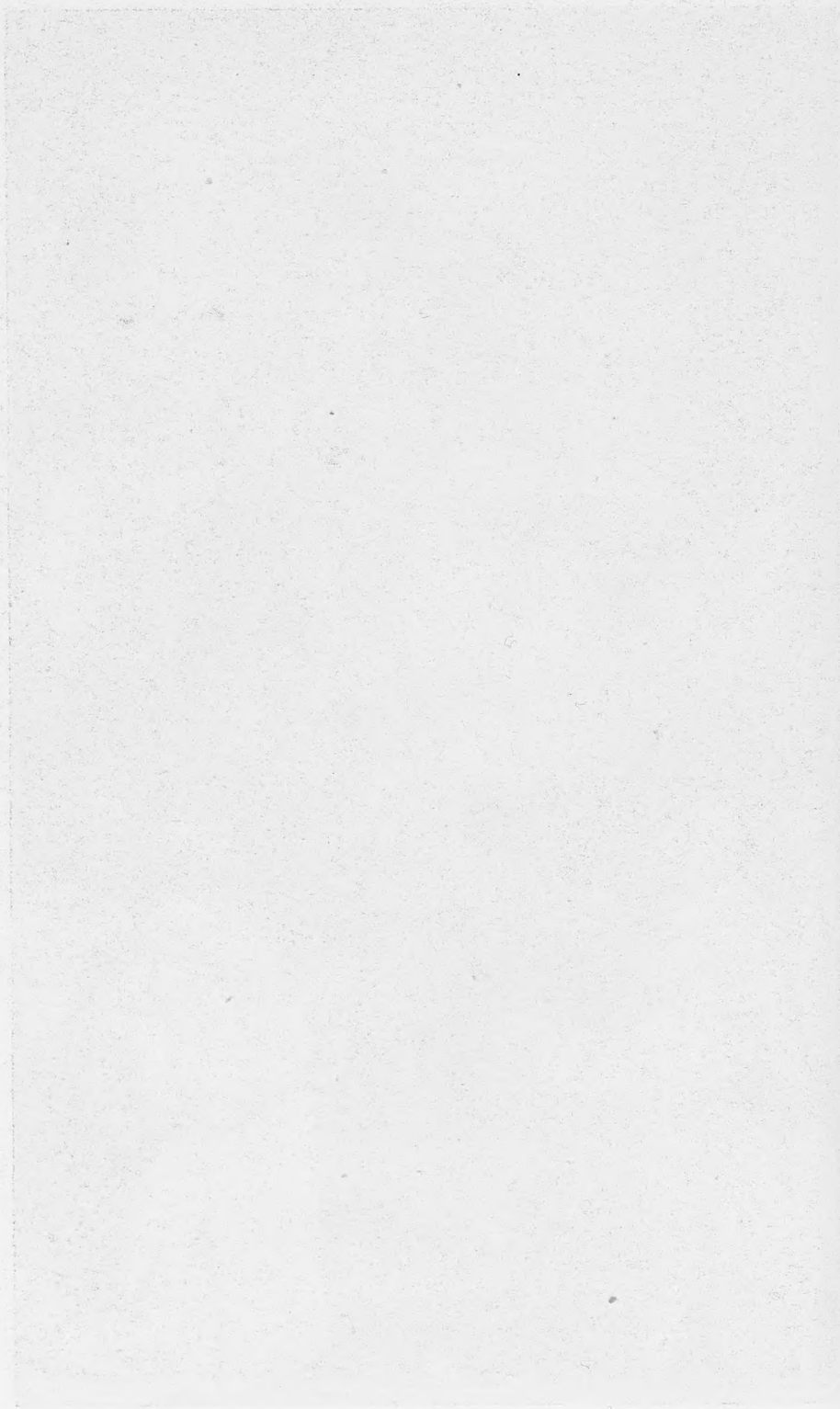




Besuch des heiligen Bruno von Köln bei Urban II.



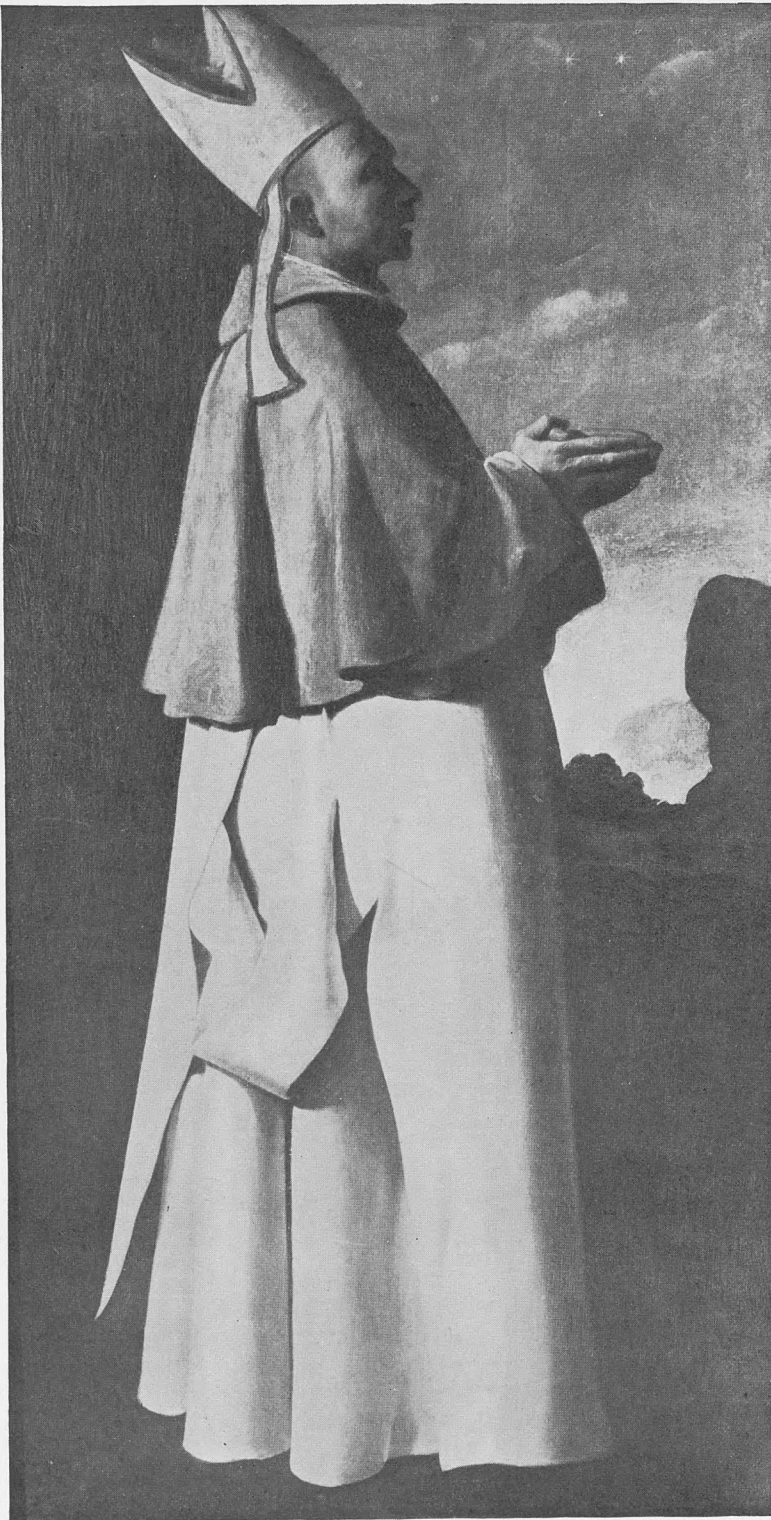






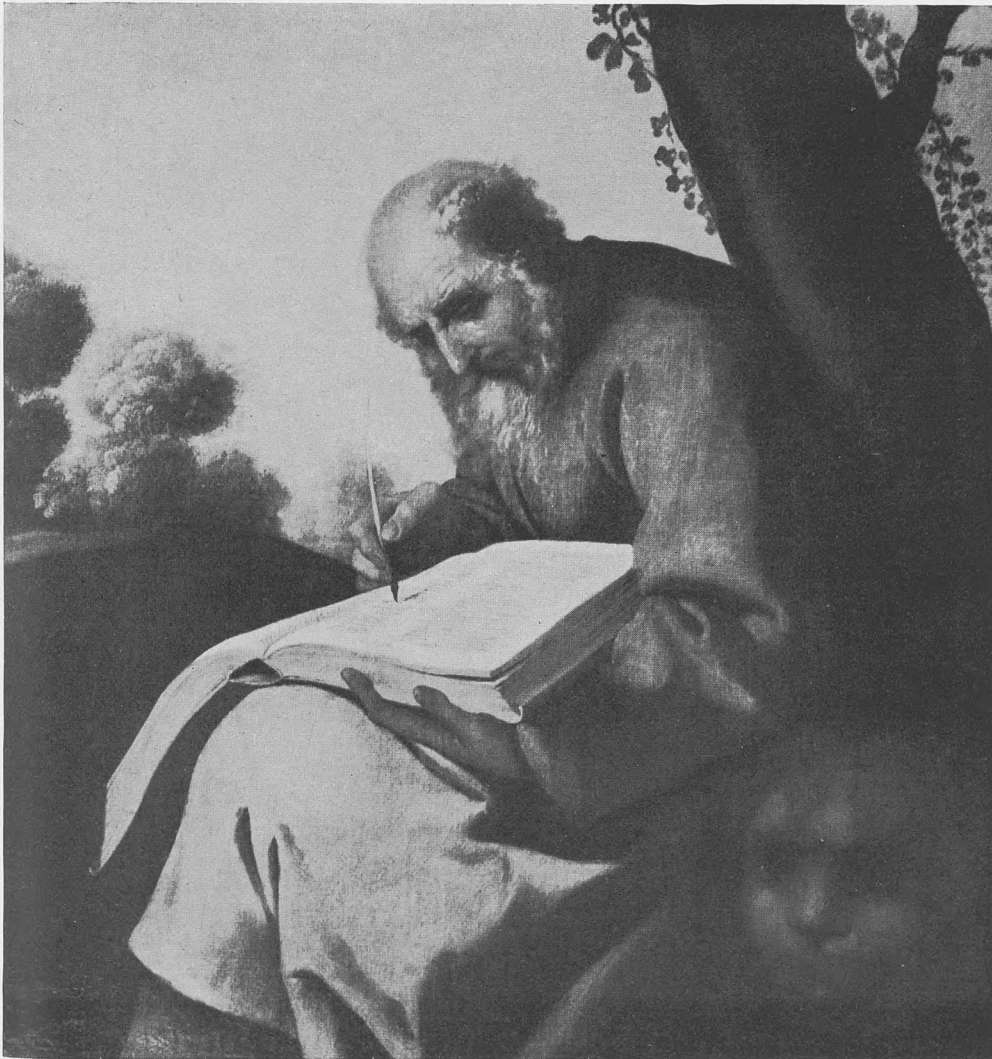
Johannes der Täufer mit dem Lamm

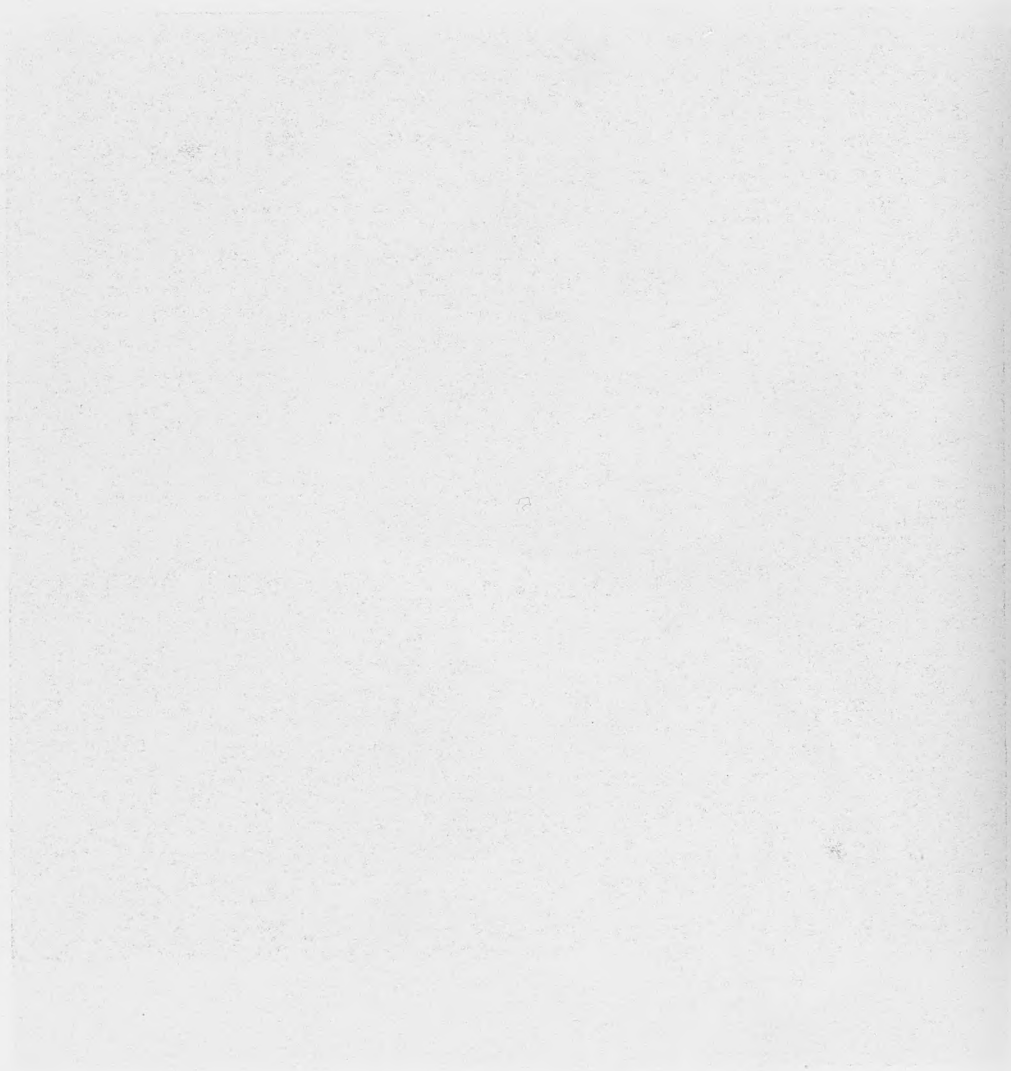
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

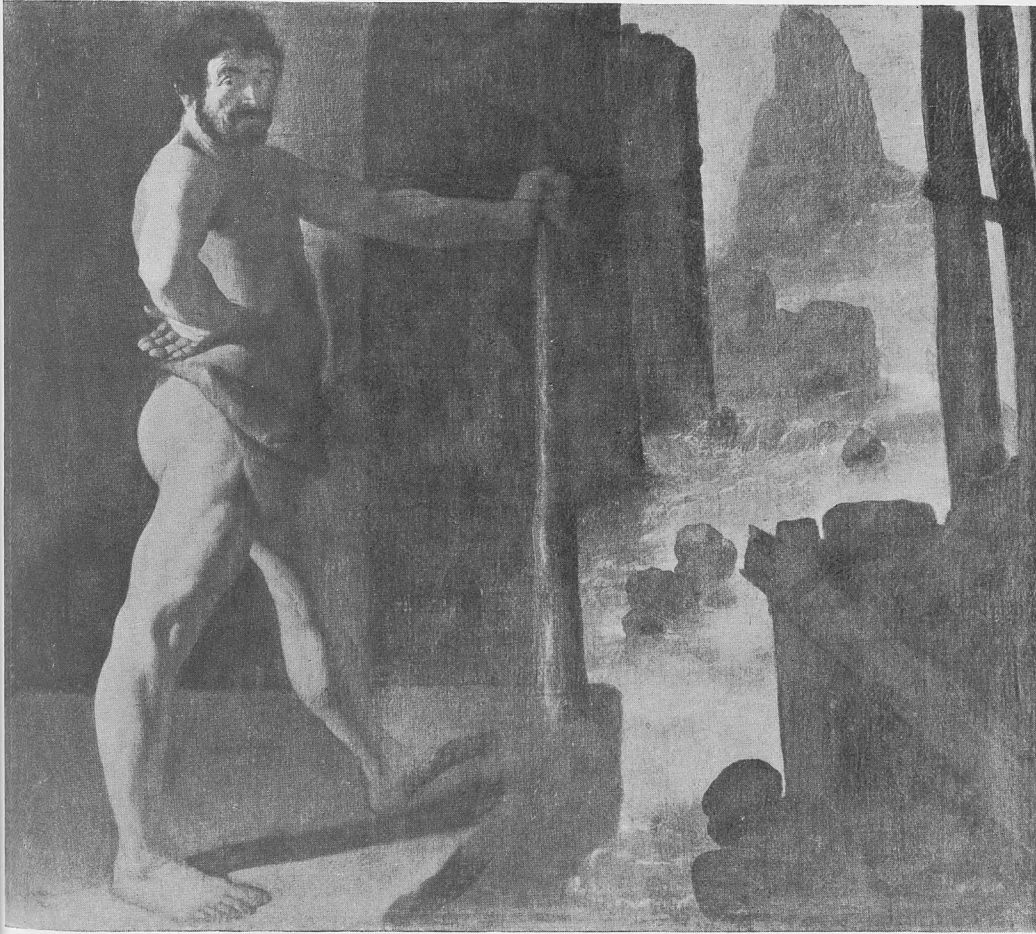


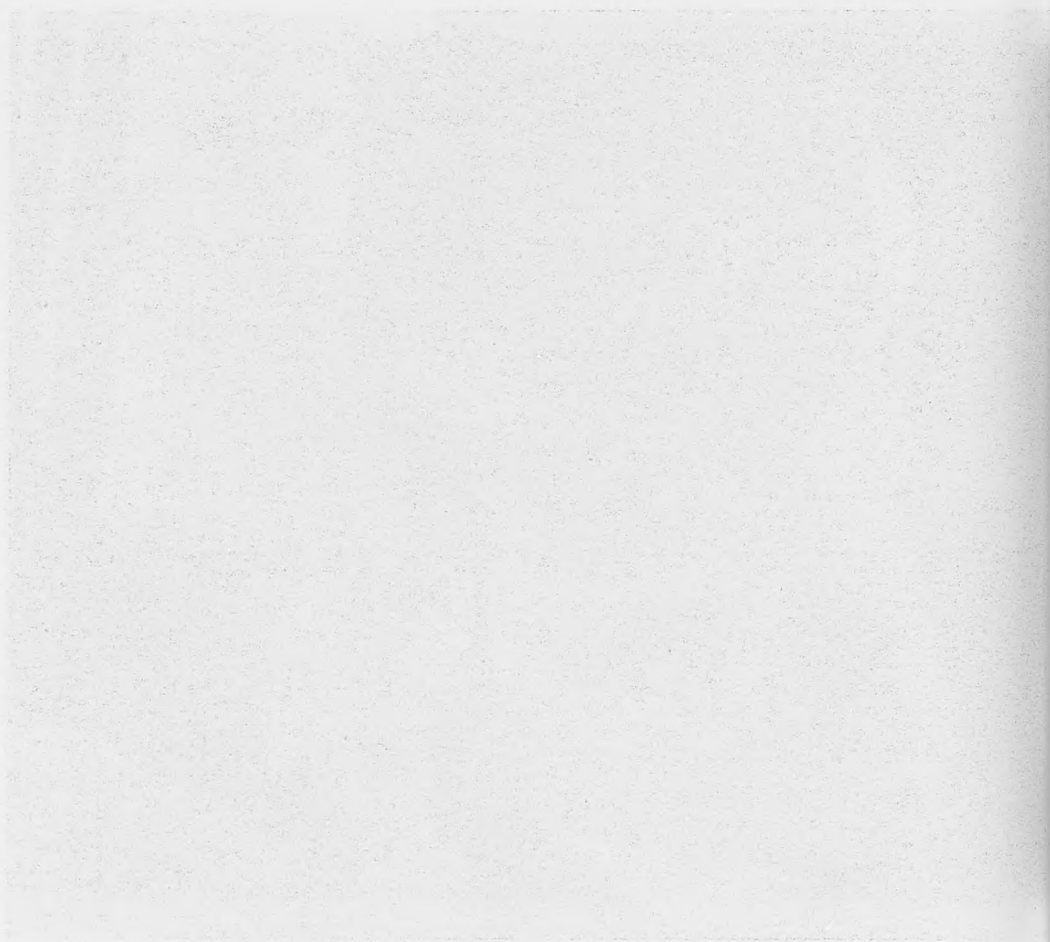


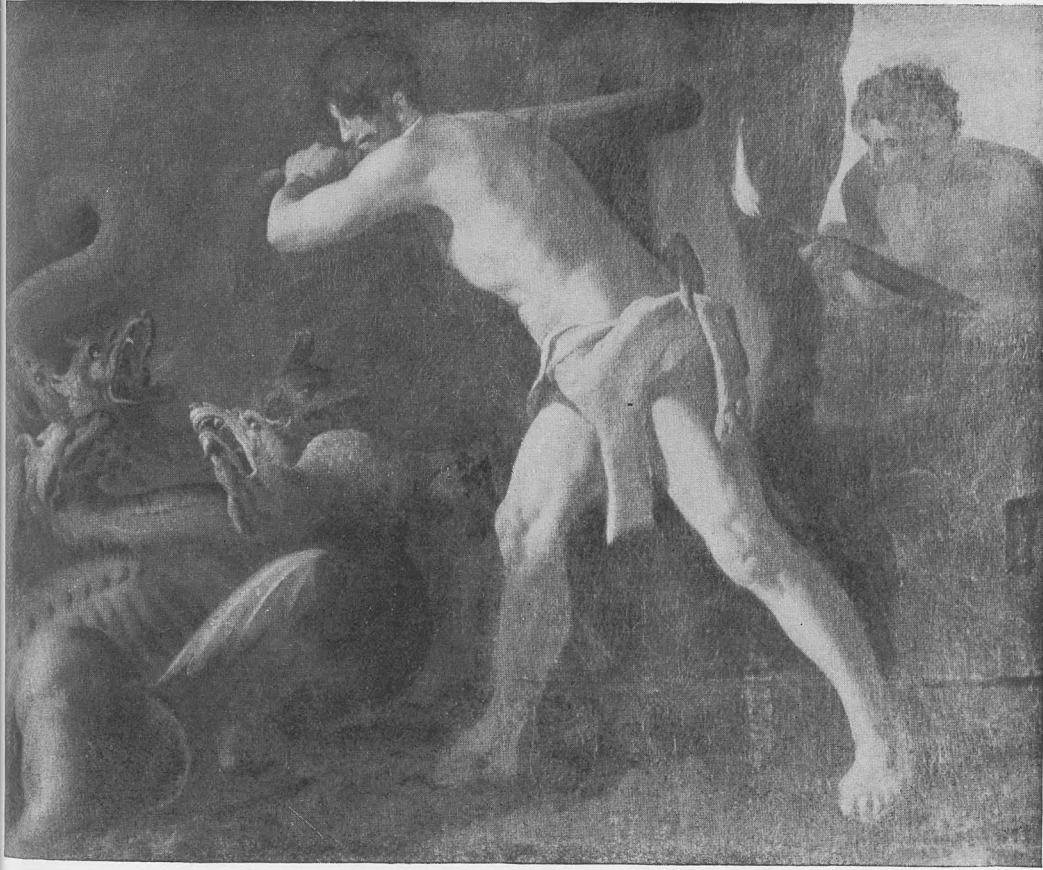
THE END OF THE WORLD

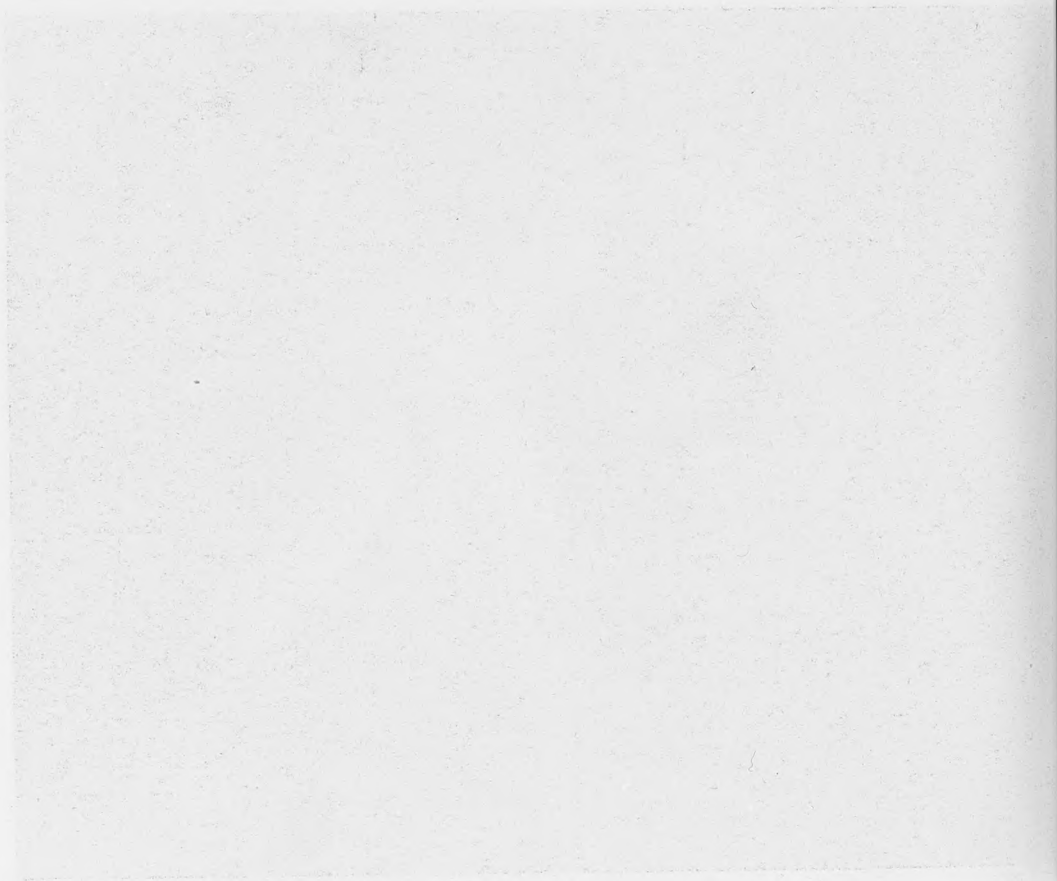


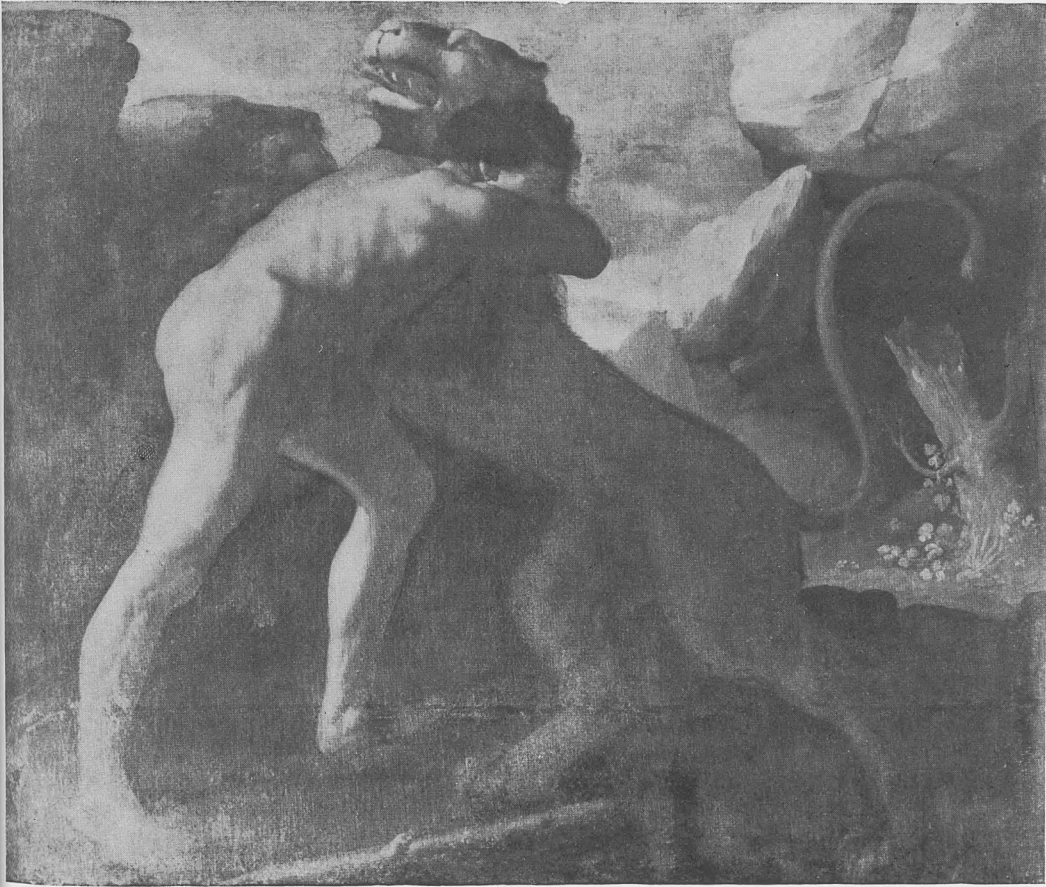






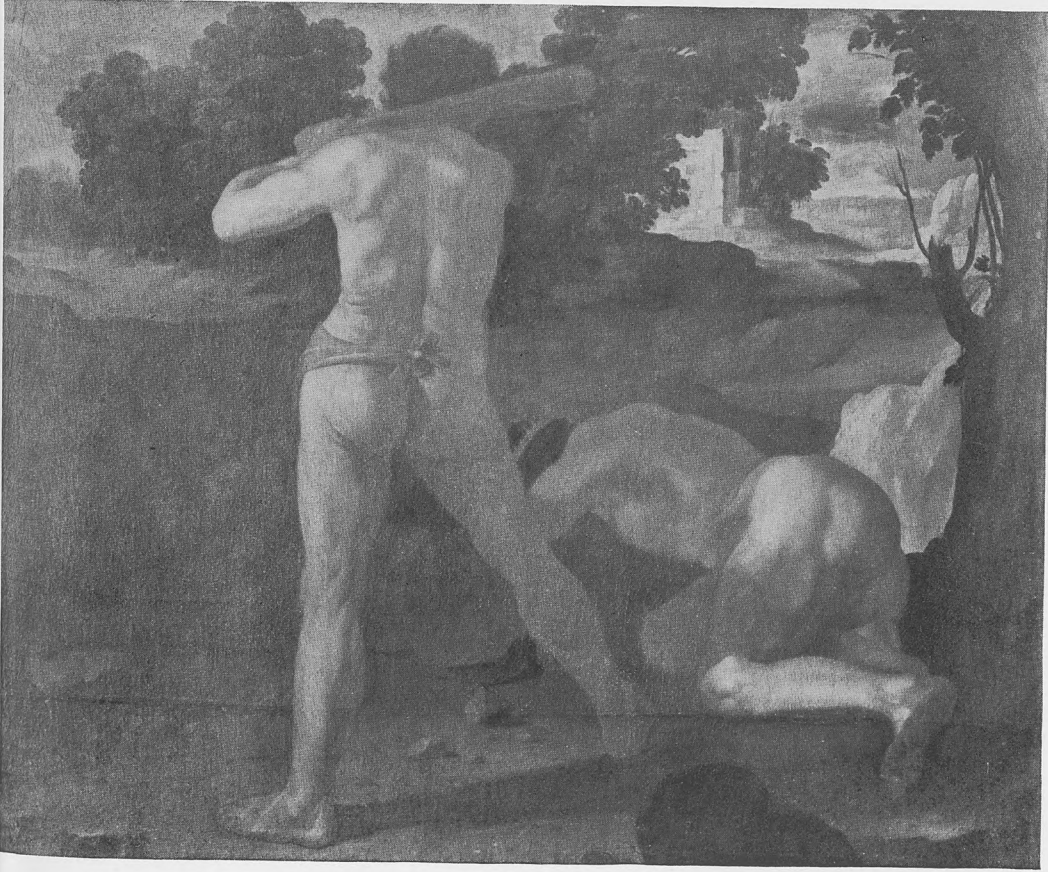






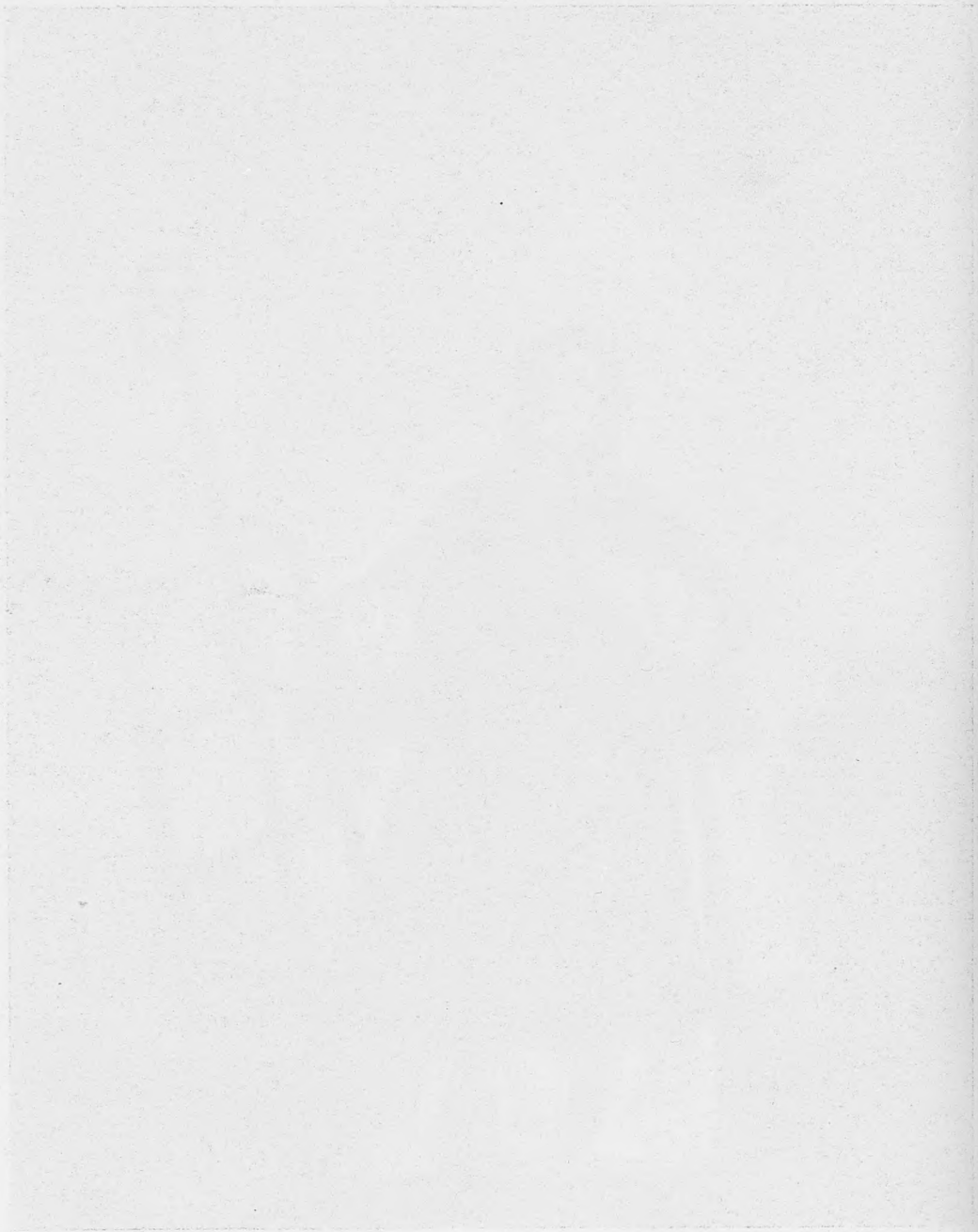






38 Herkules erschlägt den Faustkämpfer Eryx beim Raub der Rinder des Geryon

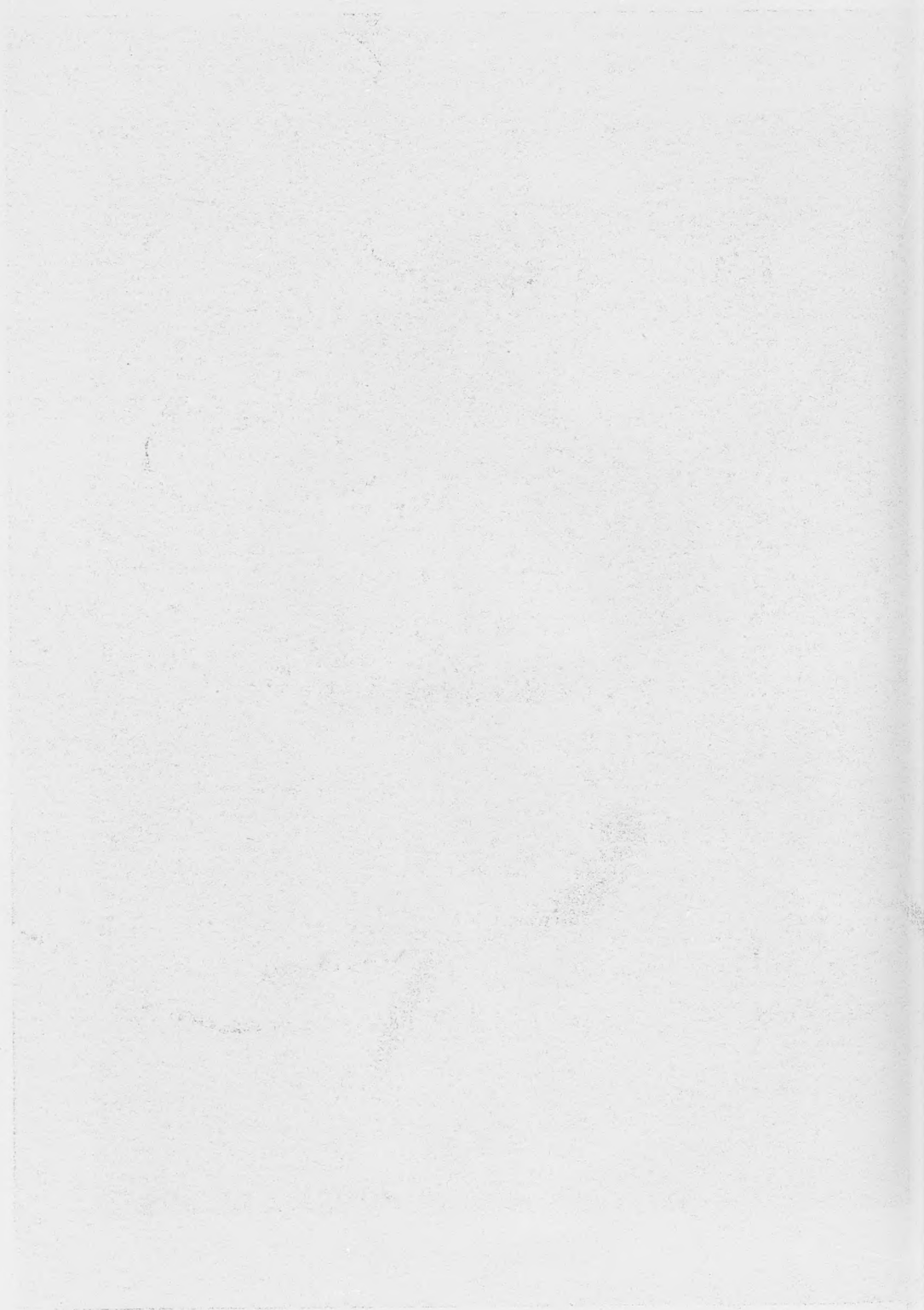




1904



Der selige Roman

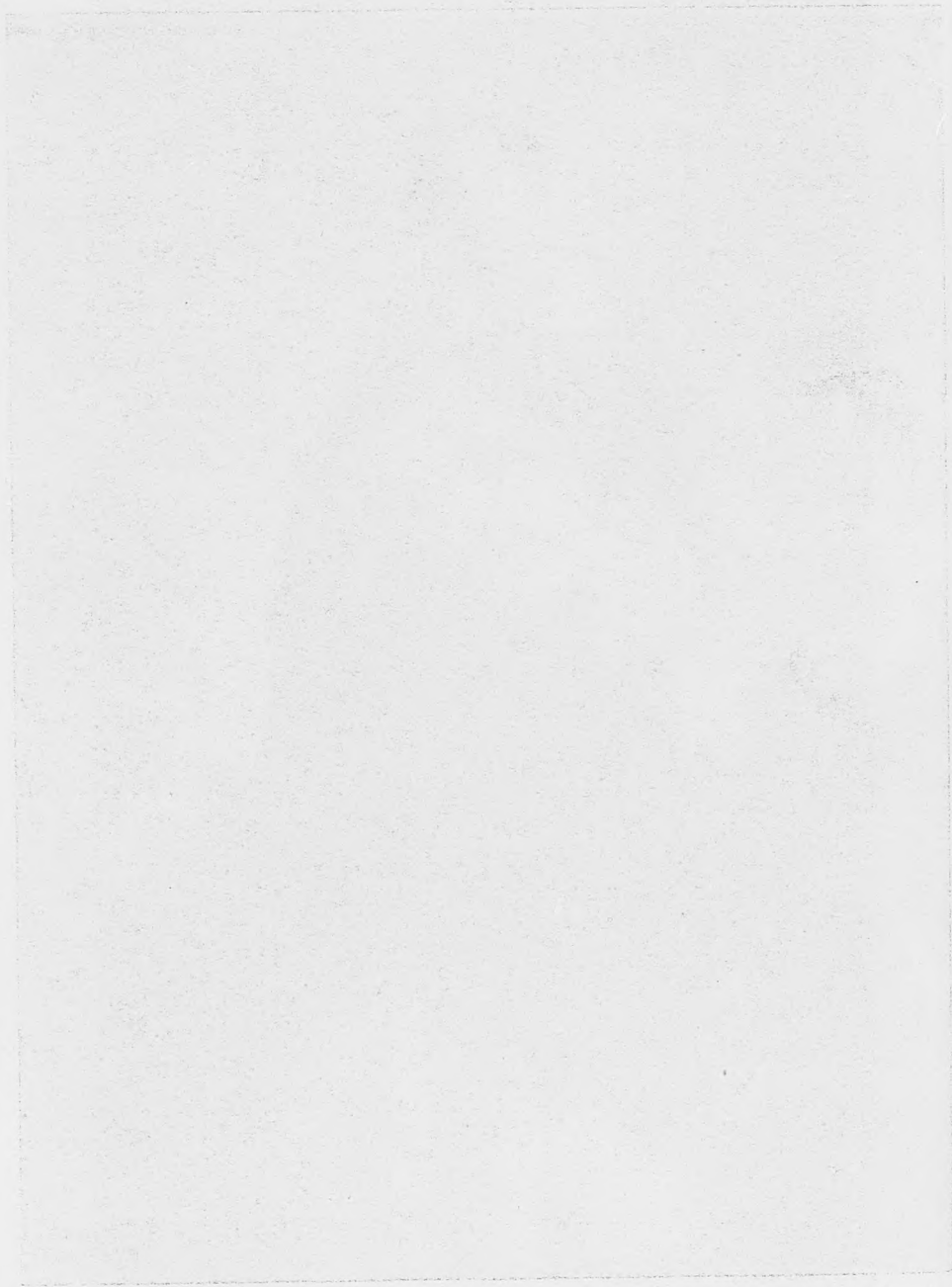






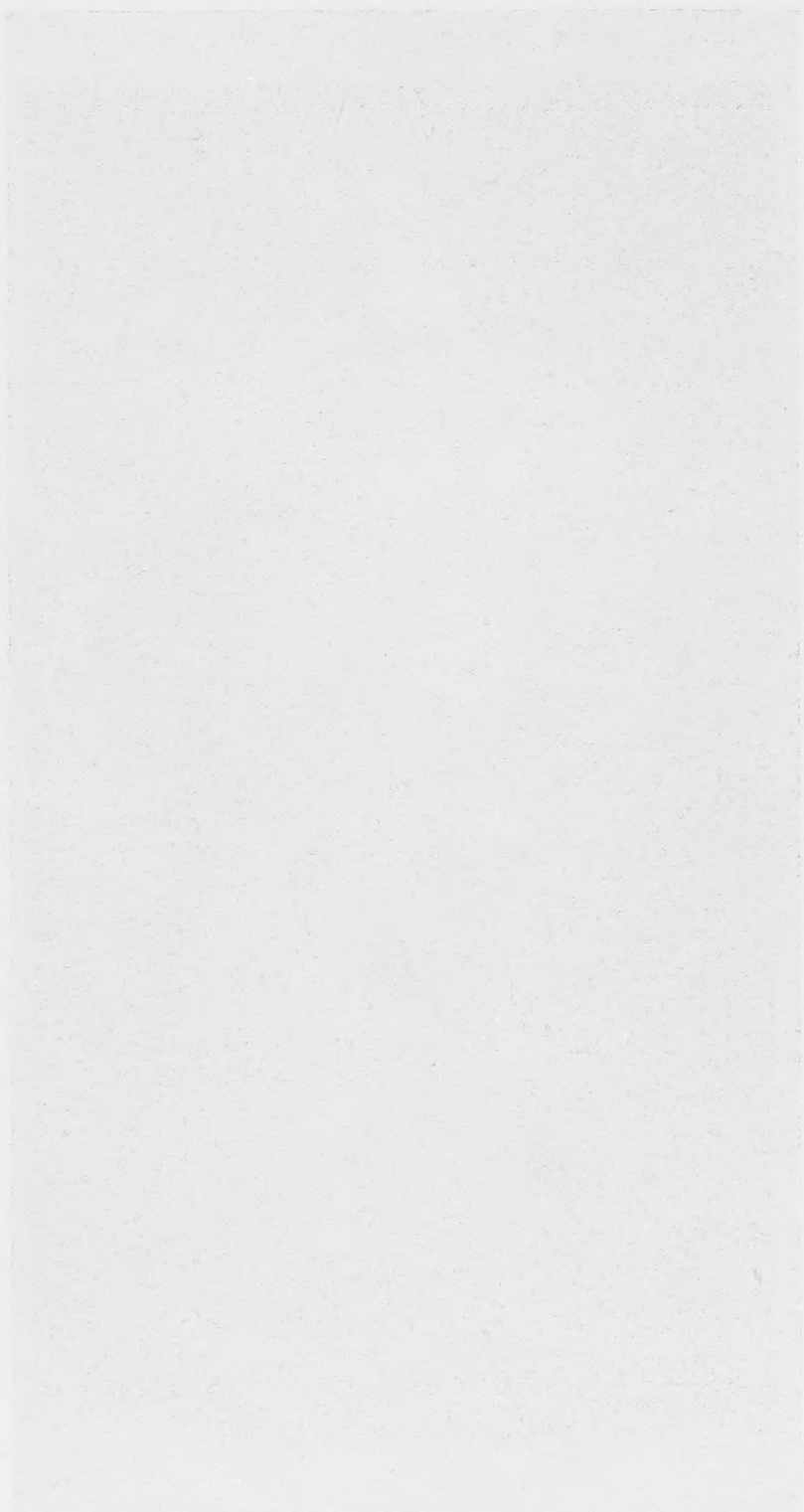
1911





THE UNIVERSITY OF CHICAGO





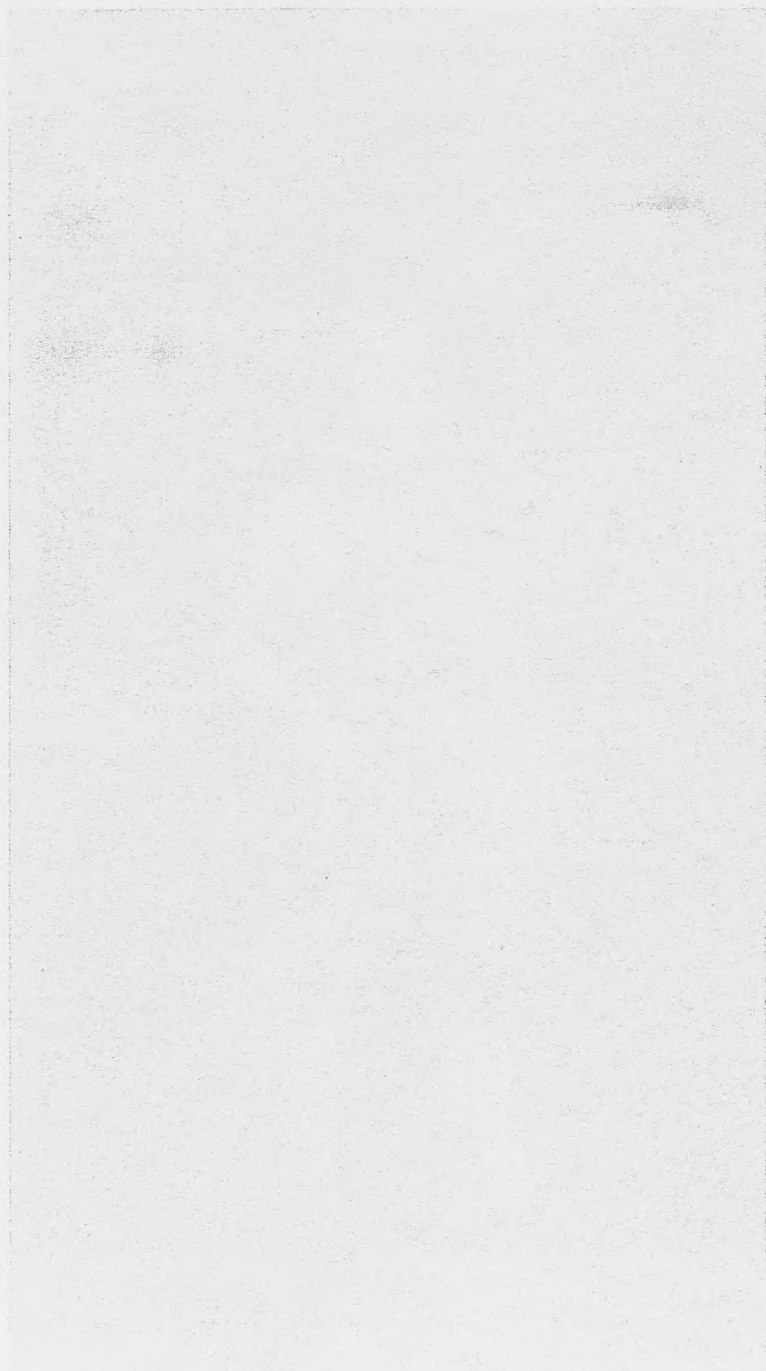
THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

19



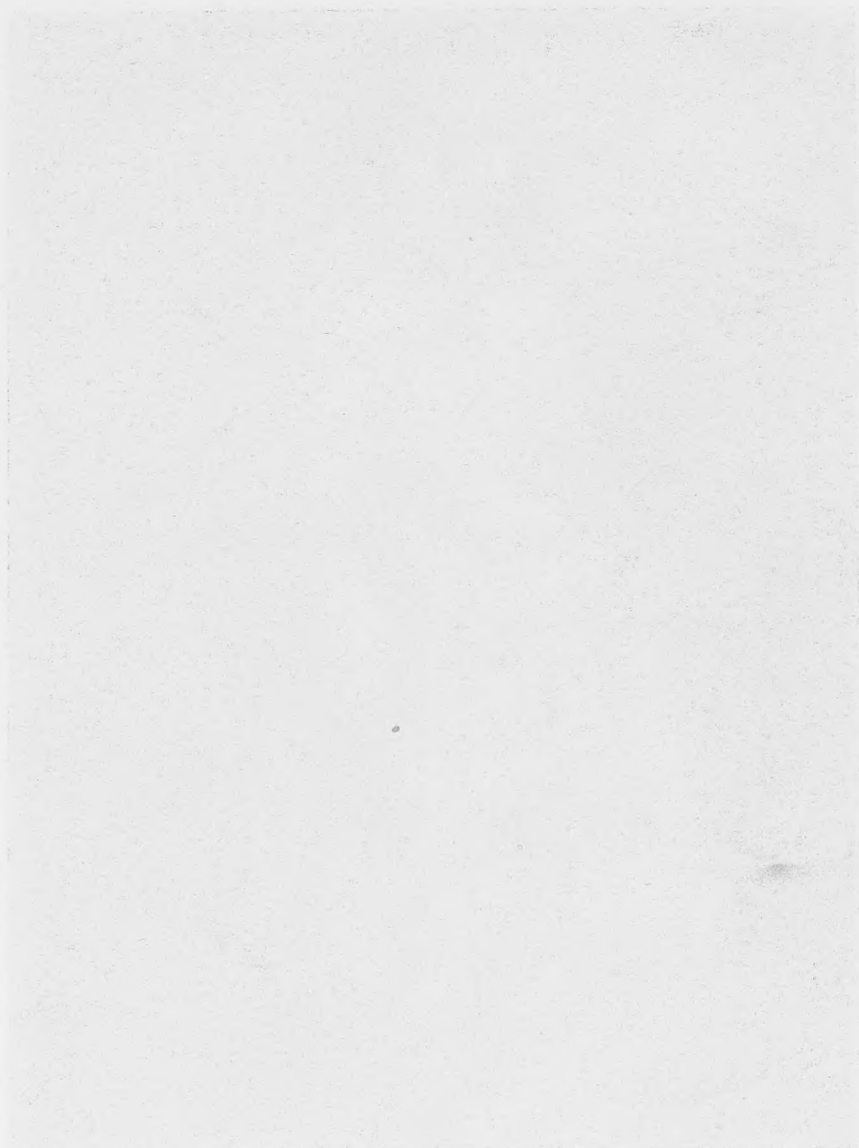
44 Der zwölfjährige Prinz aus dem Hause Leon
 und Sandoval (?)



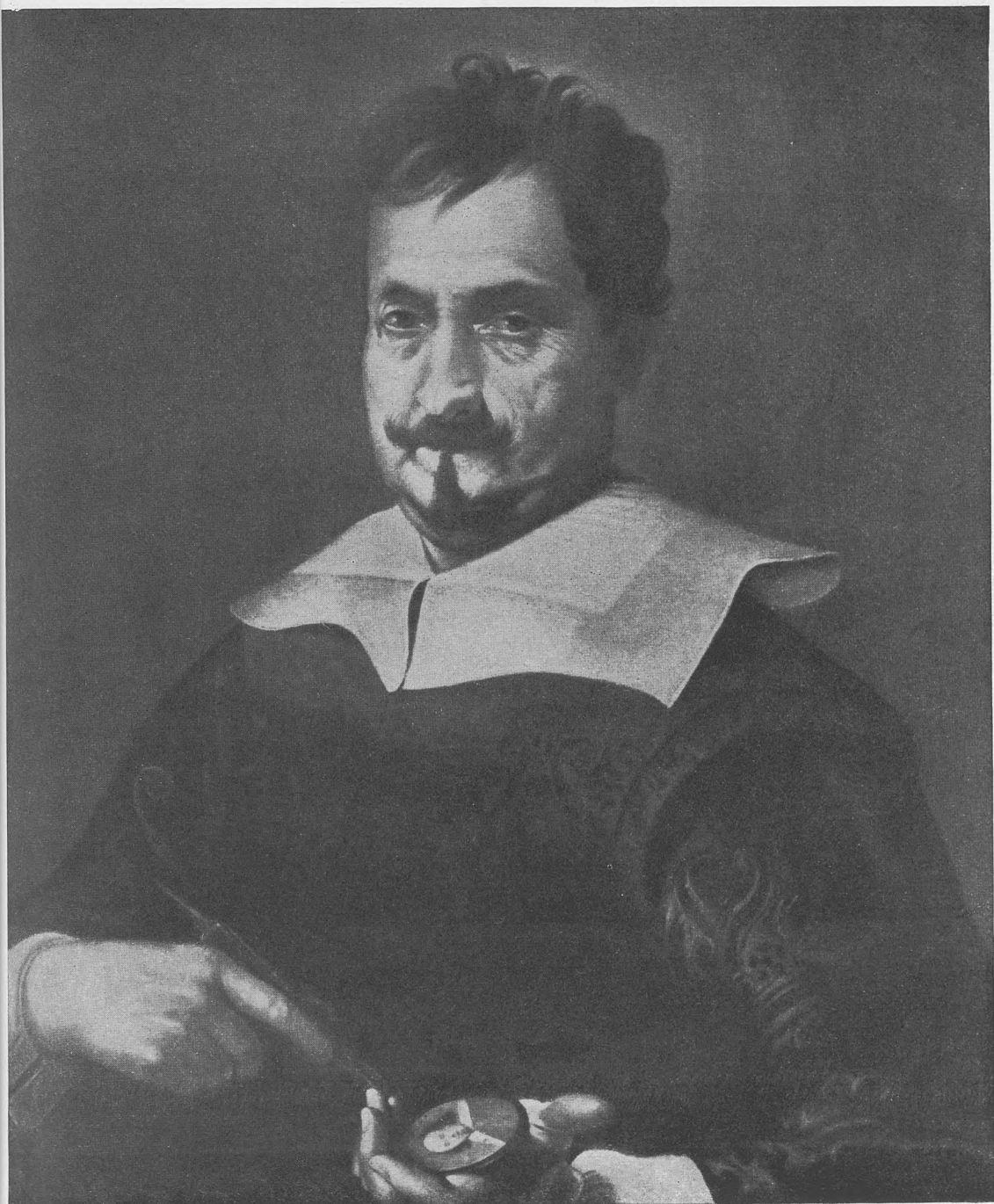


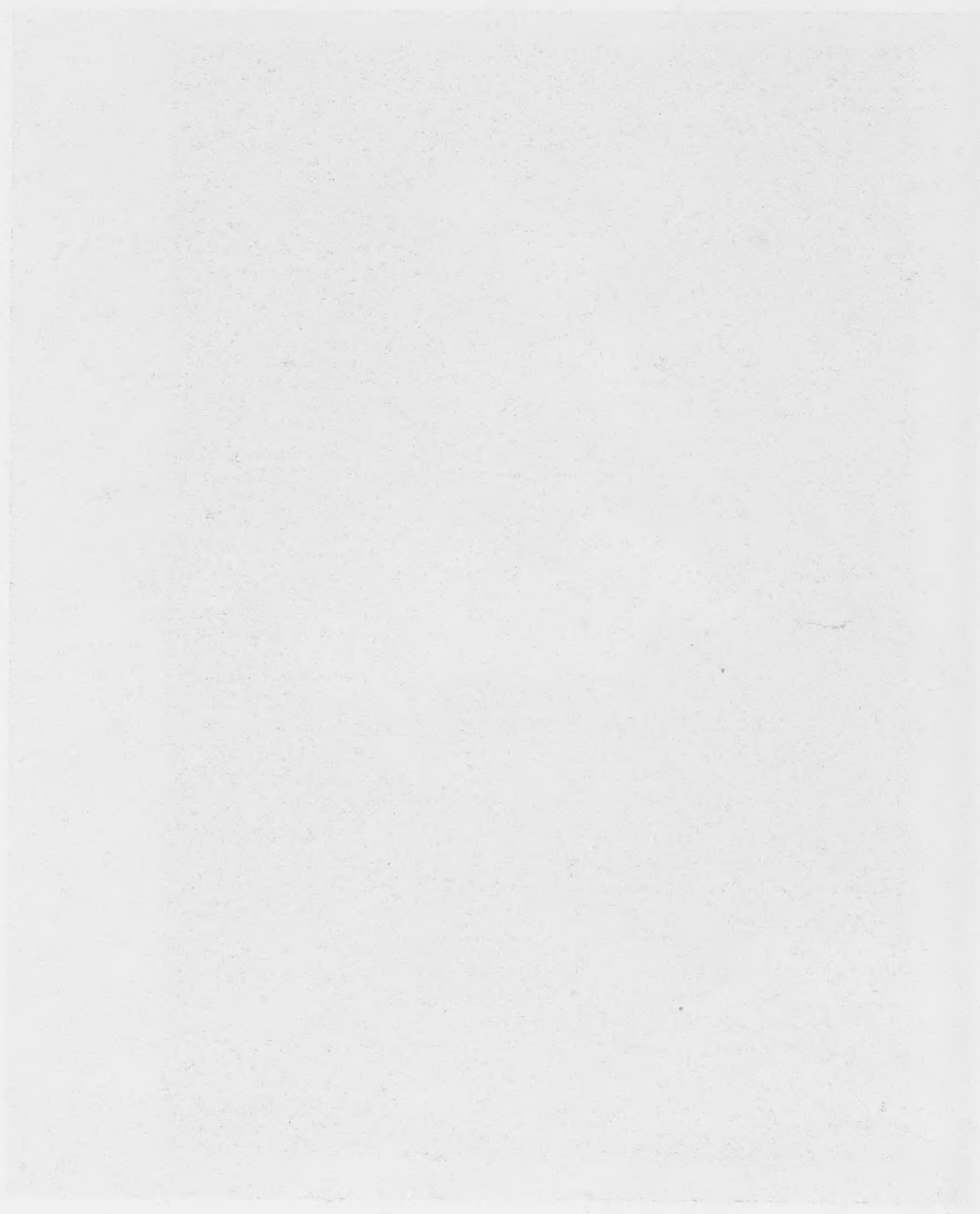
THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
CHICAGO, ILL. 60607





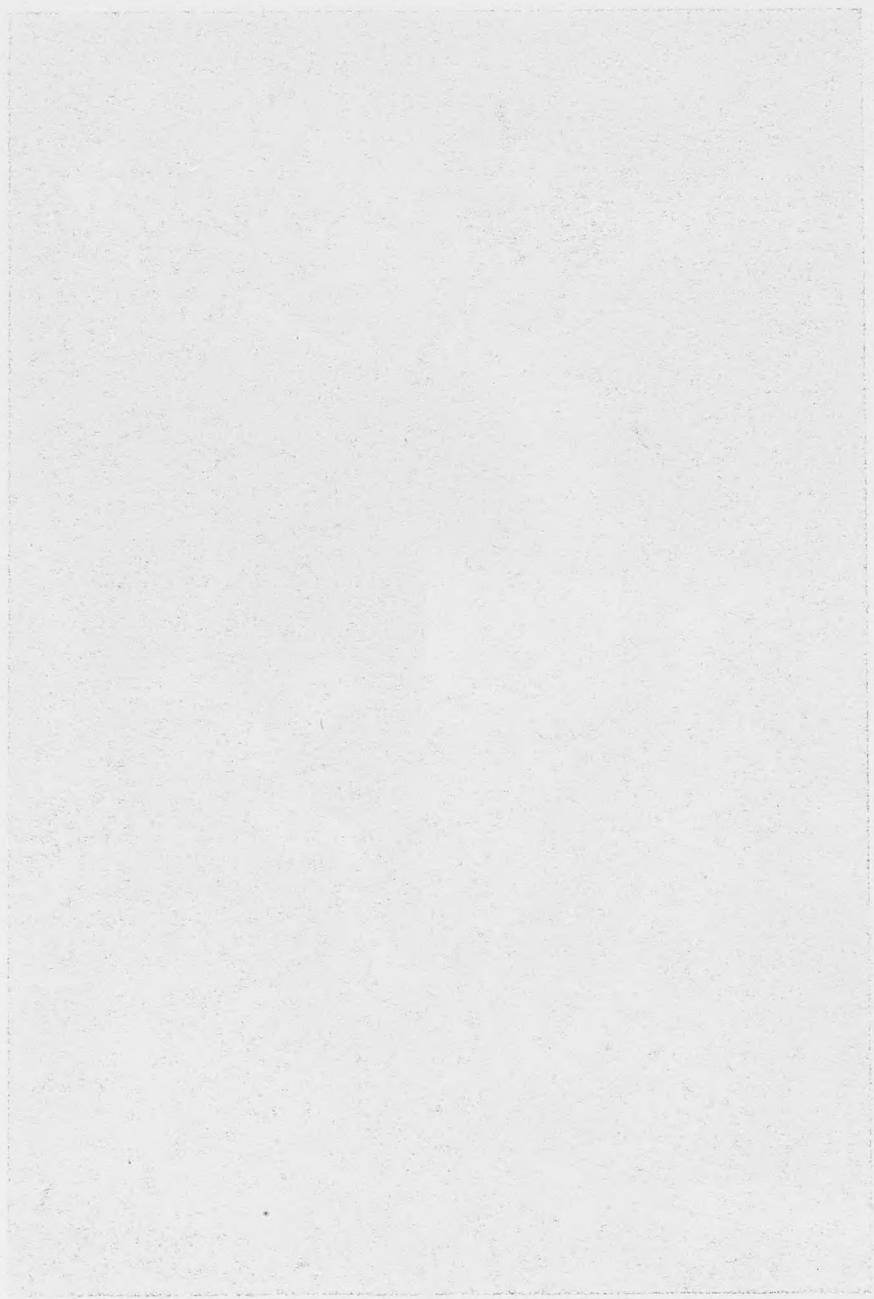






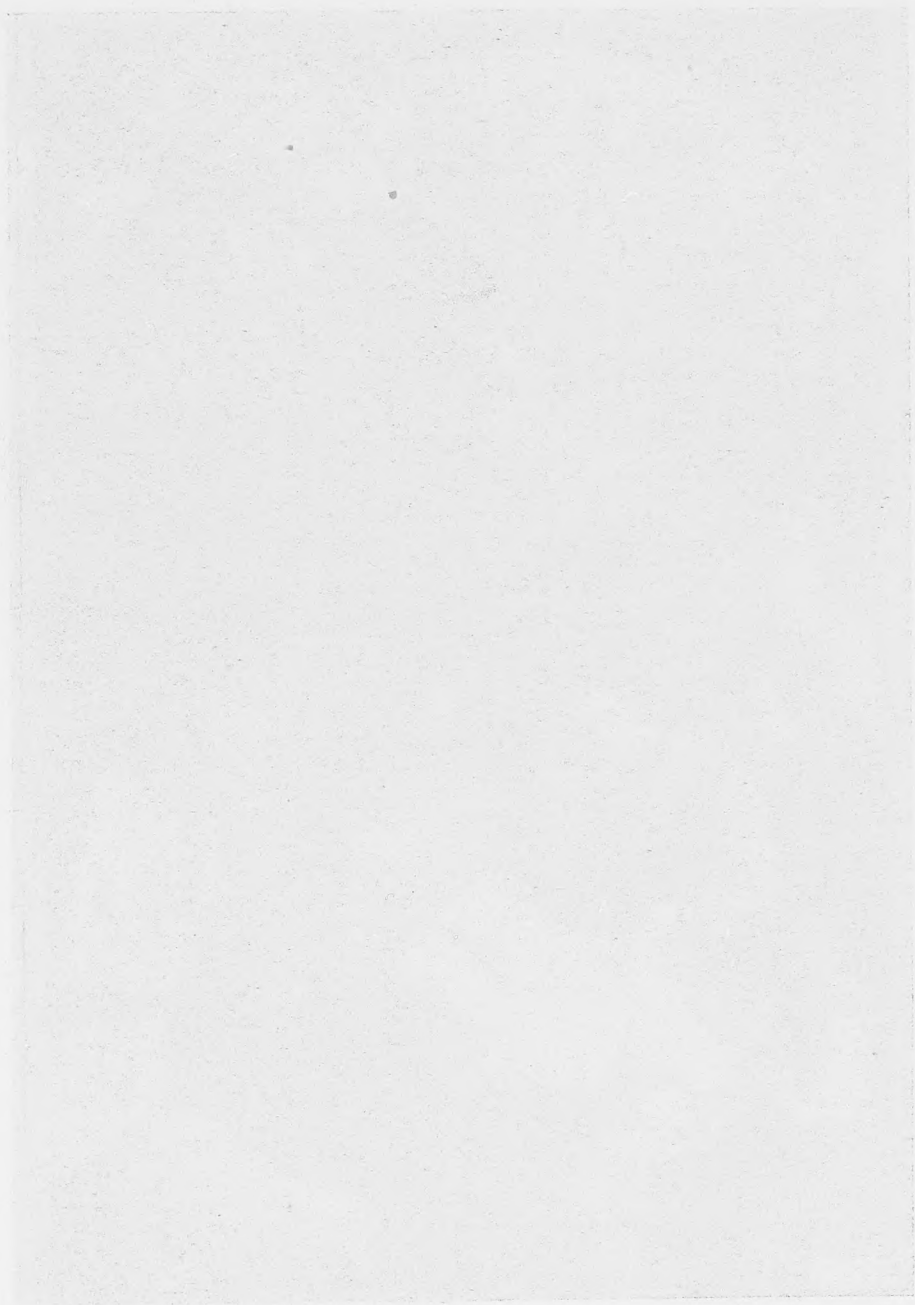
Handwritten text, possibly a signature or a date, located at the bottom center of the page.





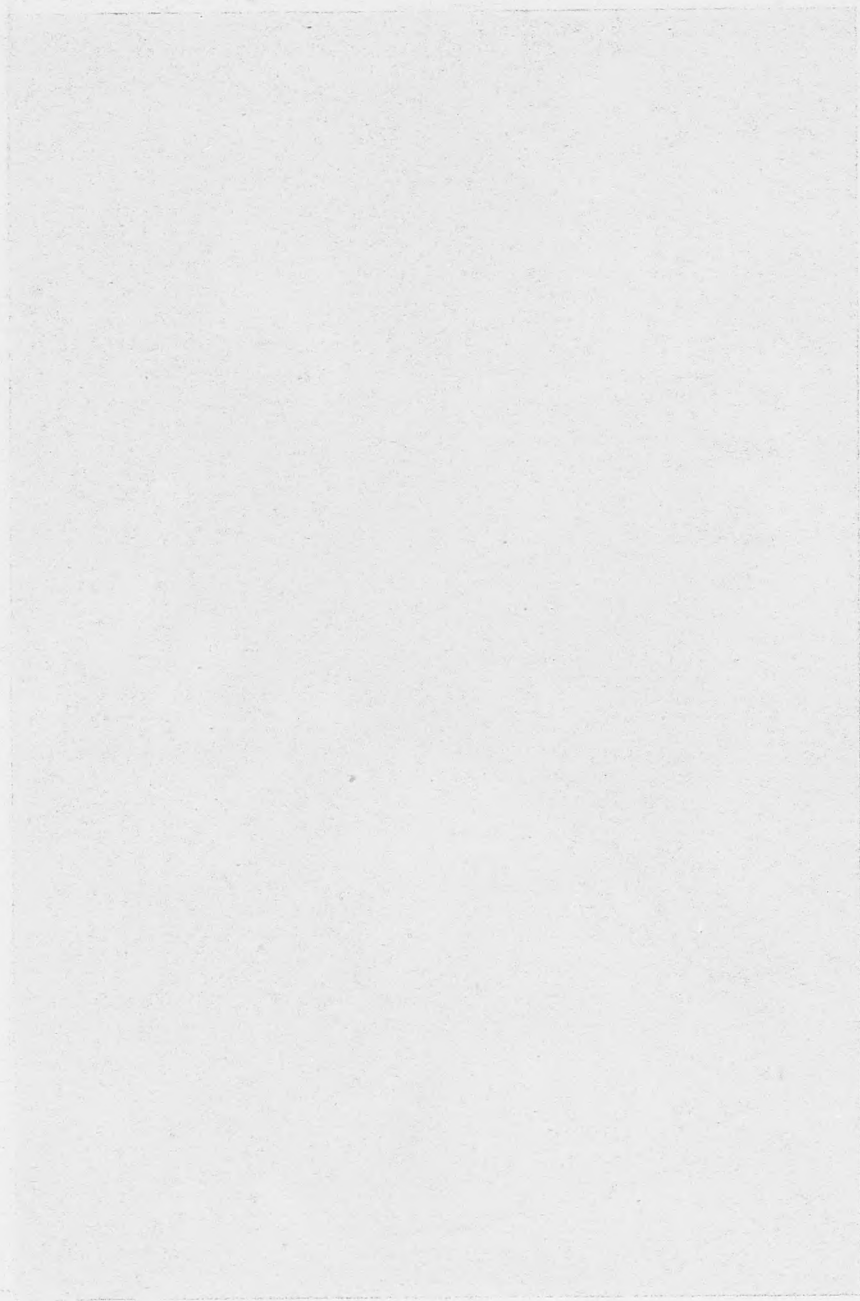
Die Vögel des Jahres 1900



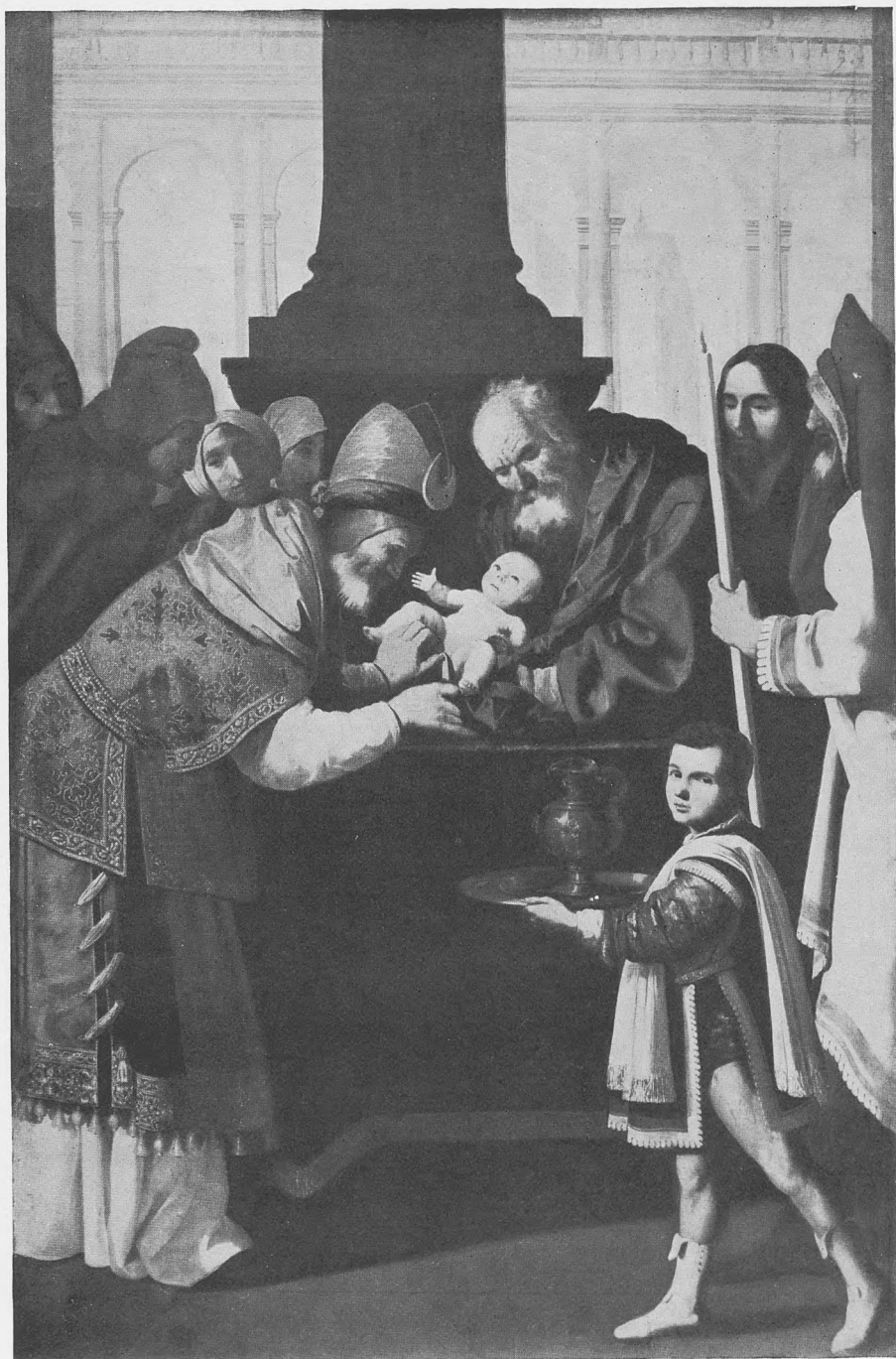


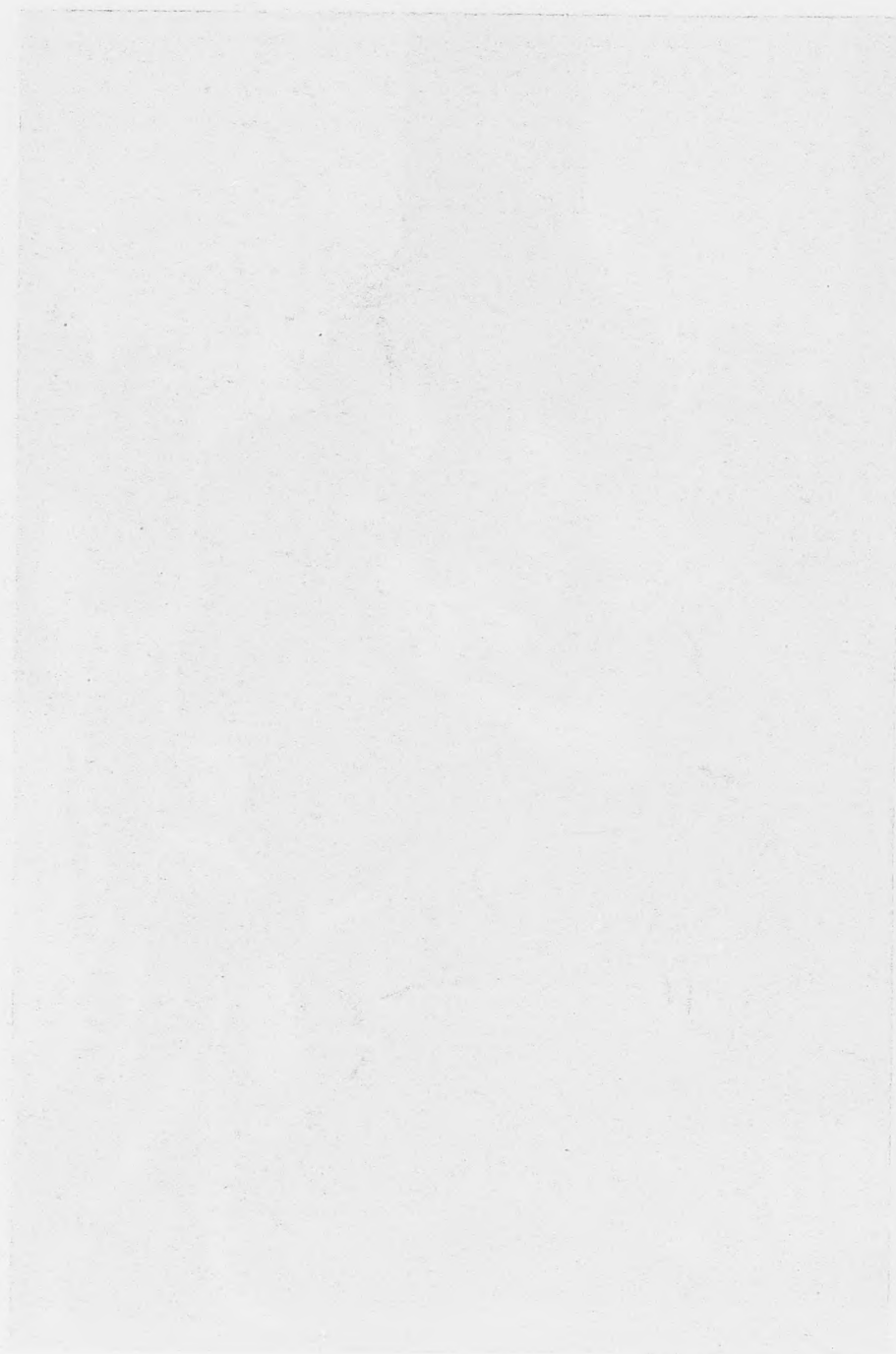
Die Einleitung des Hefen



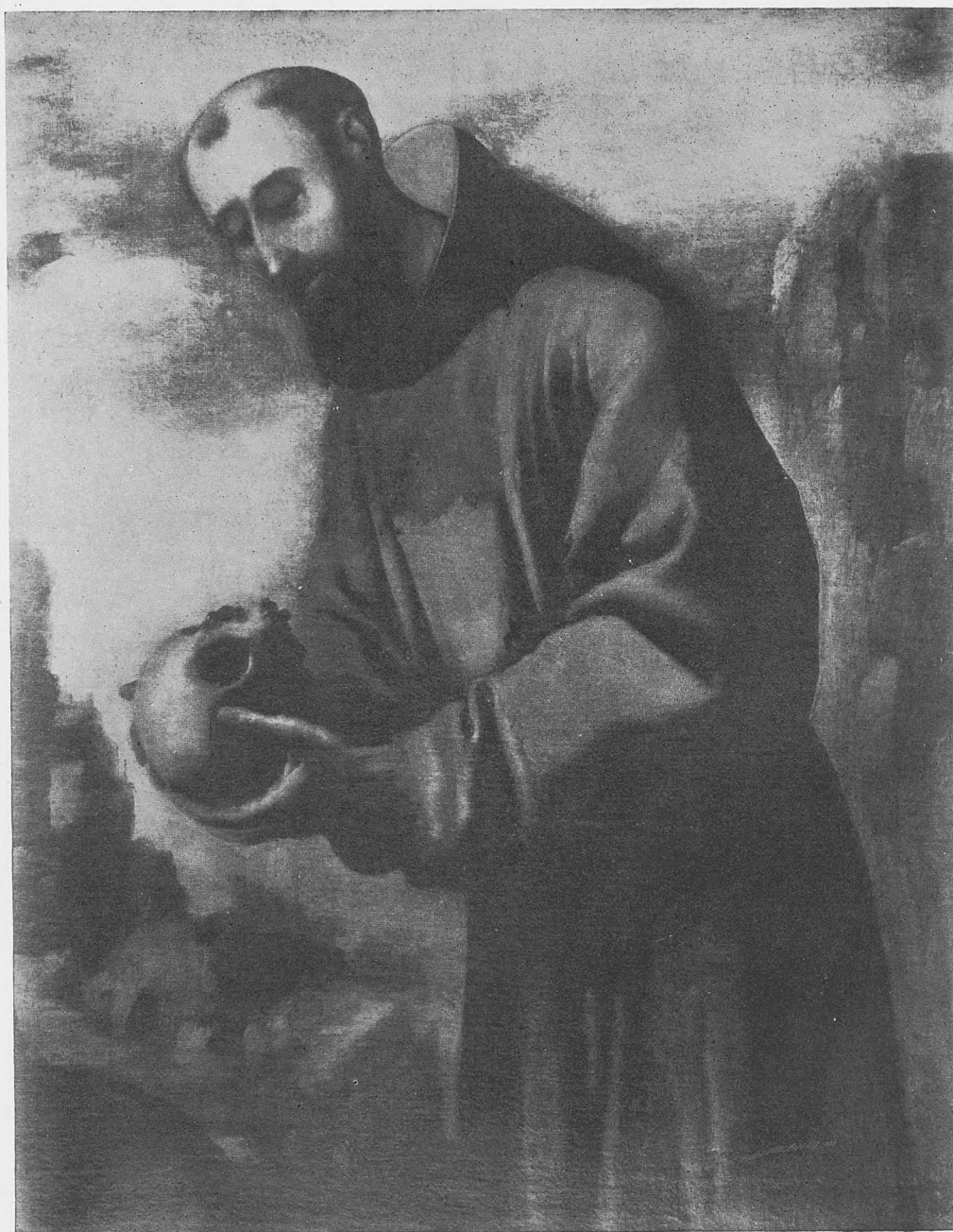


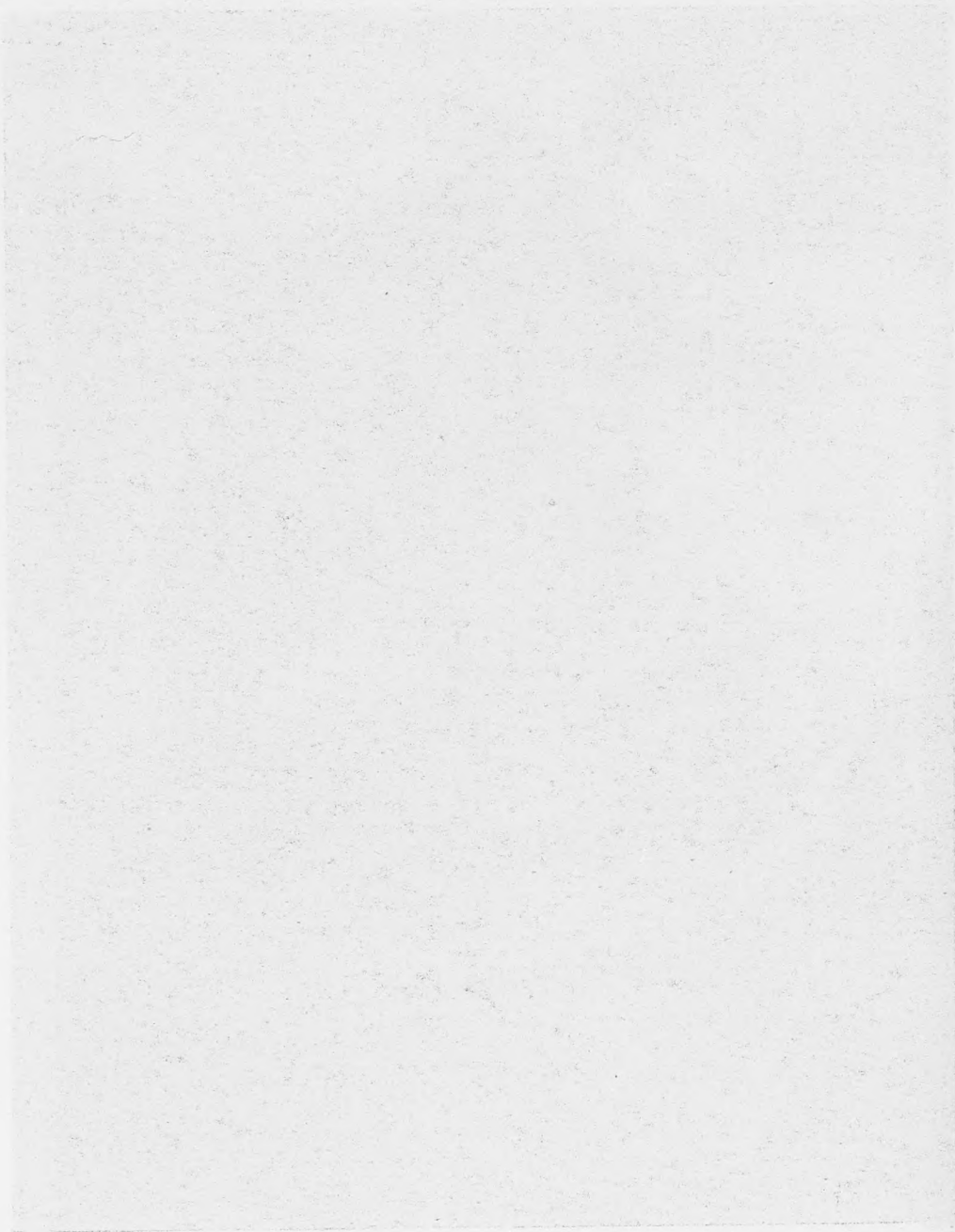
Die Abbildung der ...



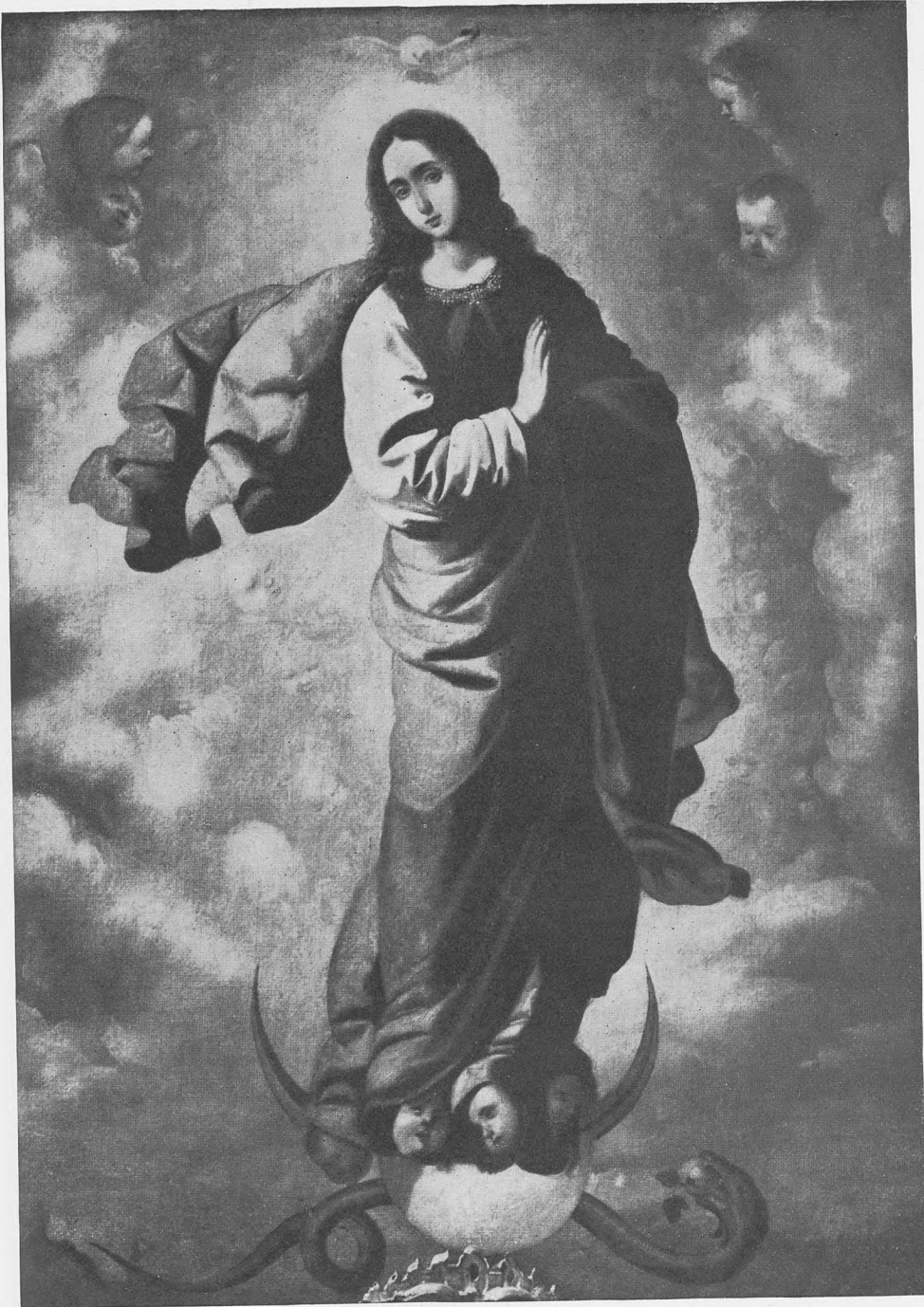


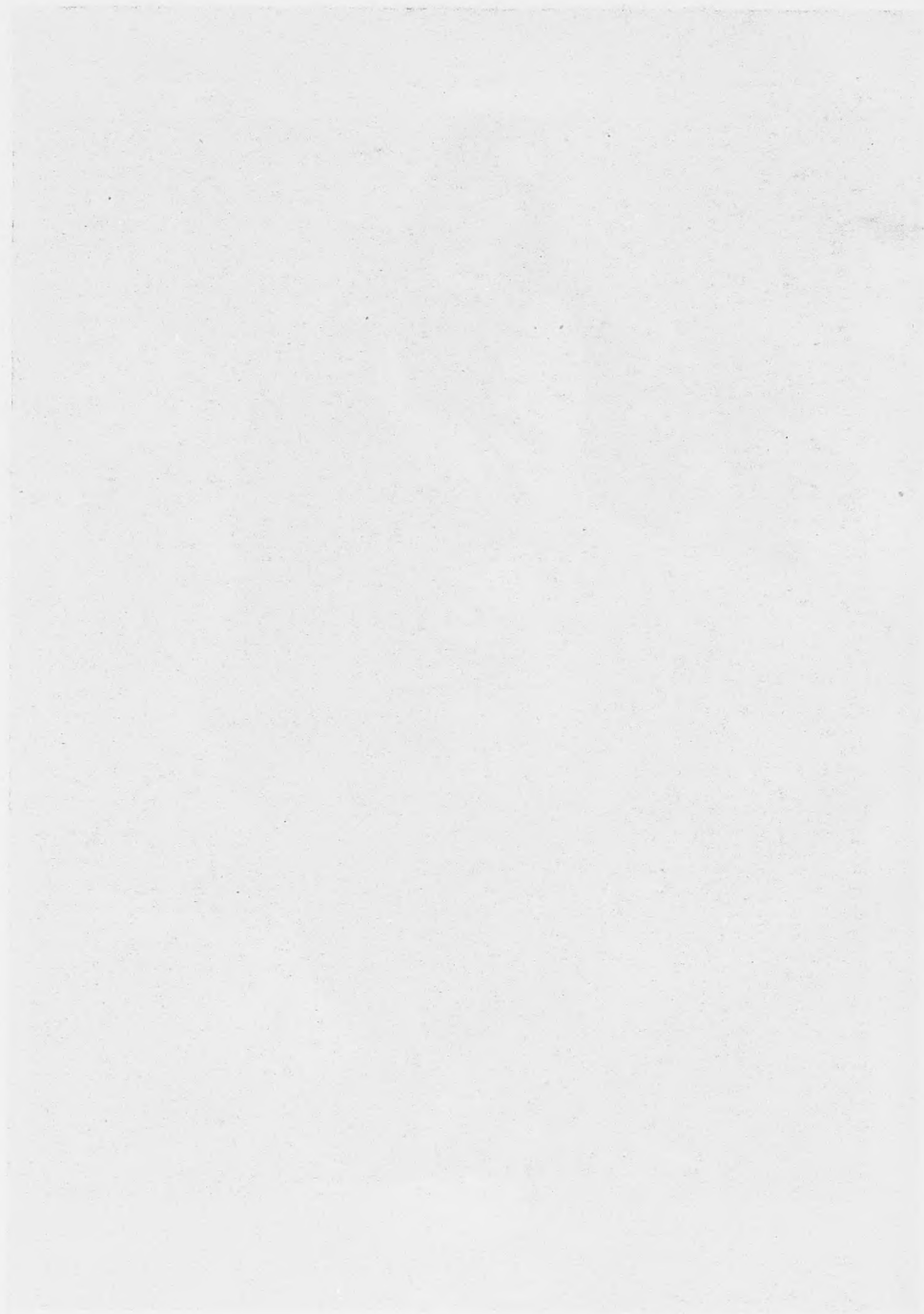
THE UNIVERSITY OF CHICAGO





Das Bild ist ein Foto von einem alten, verfallenen Gebäude.

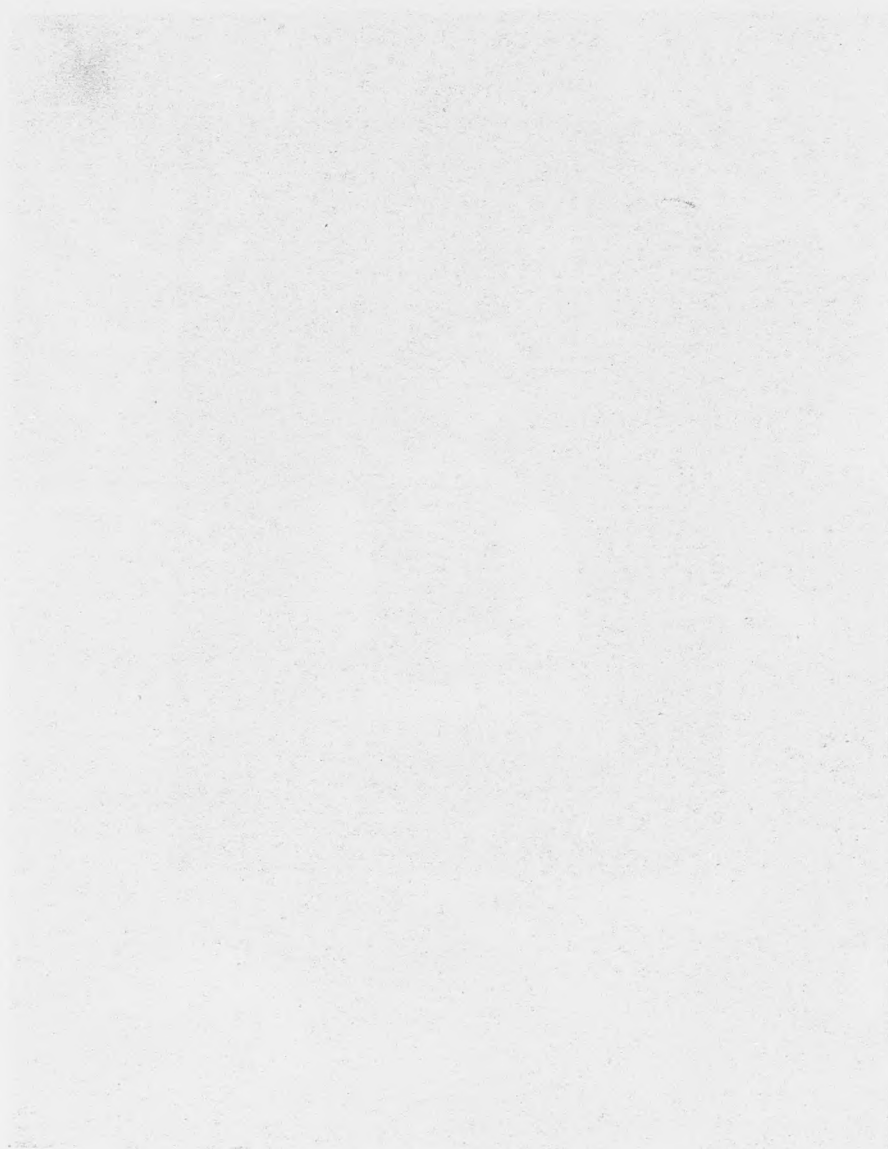




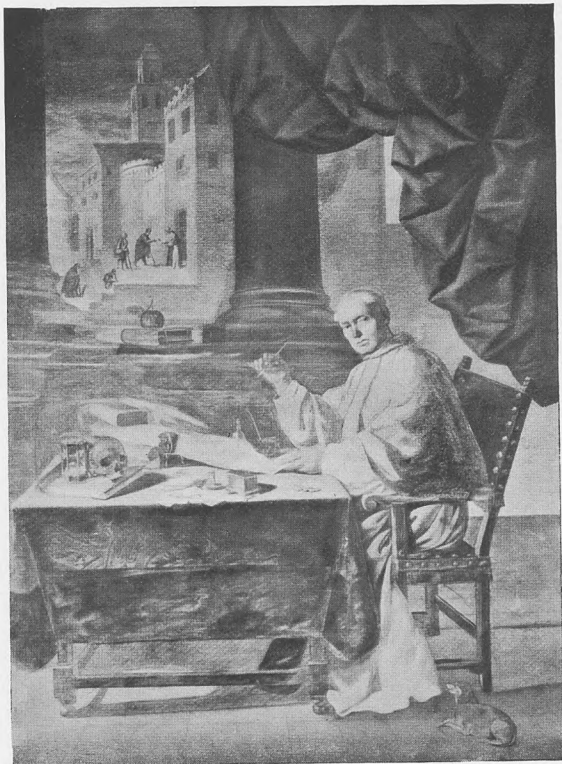
THE FOLIO

2

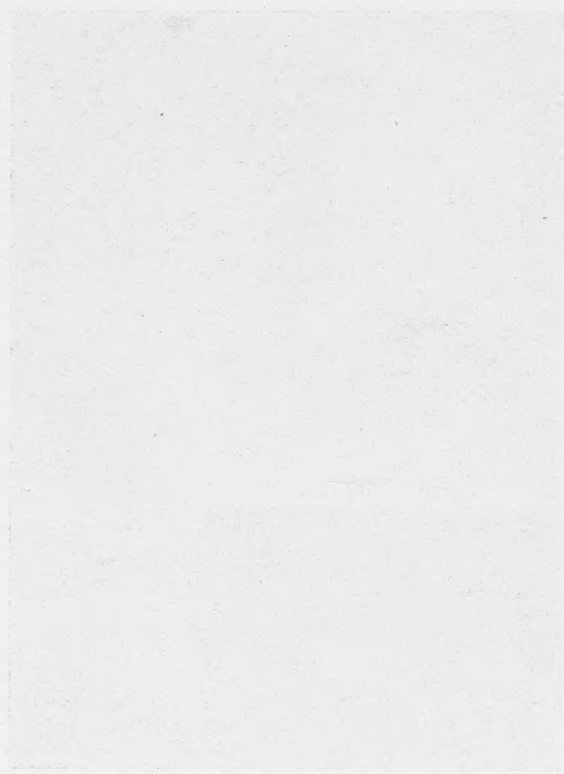




Das folgende Bild



55 Gonzalo de Illescas, Bischof
 von Córdoba



100
100



56 Christus belohnt den Pater Salmerón
für seine Kasteiungen

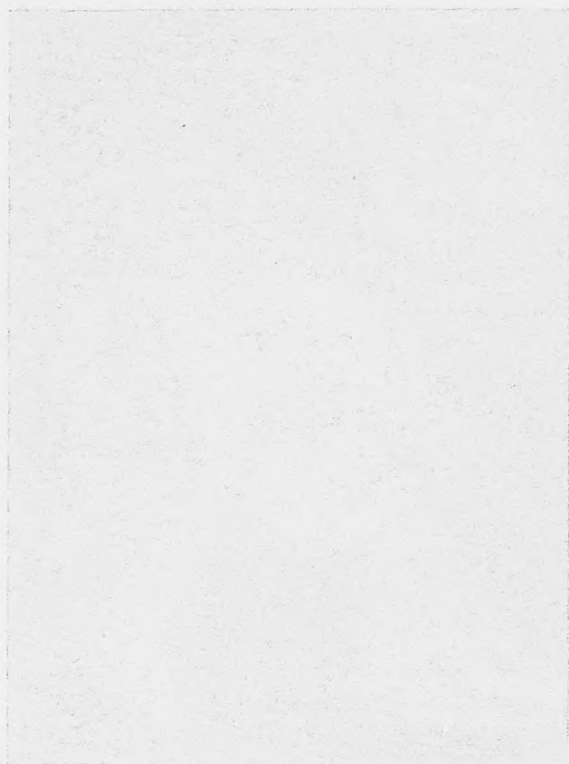
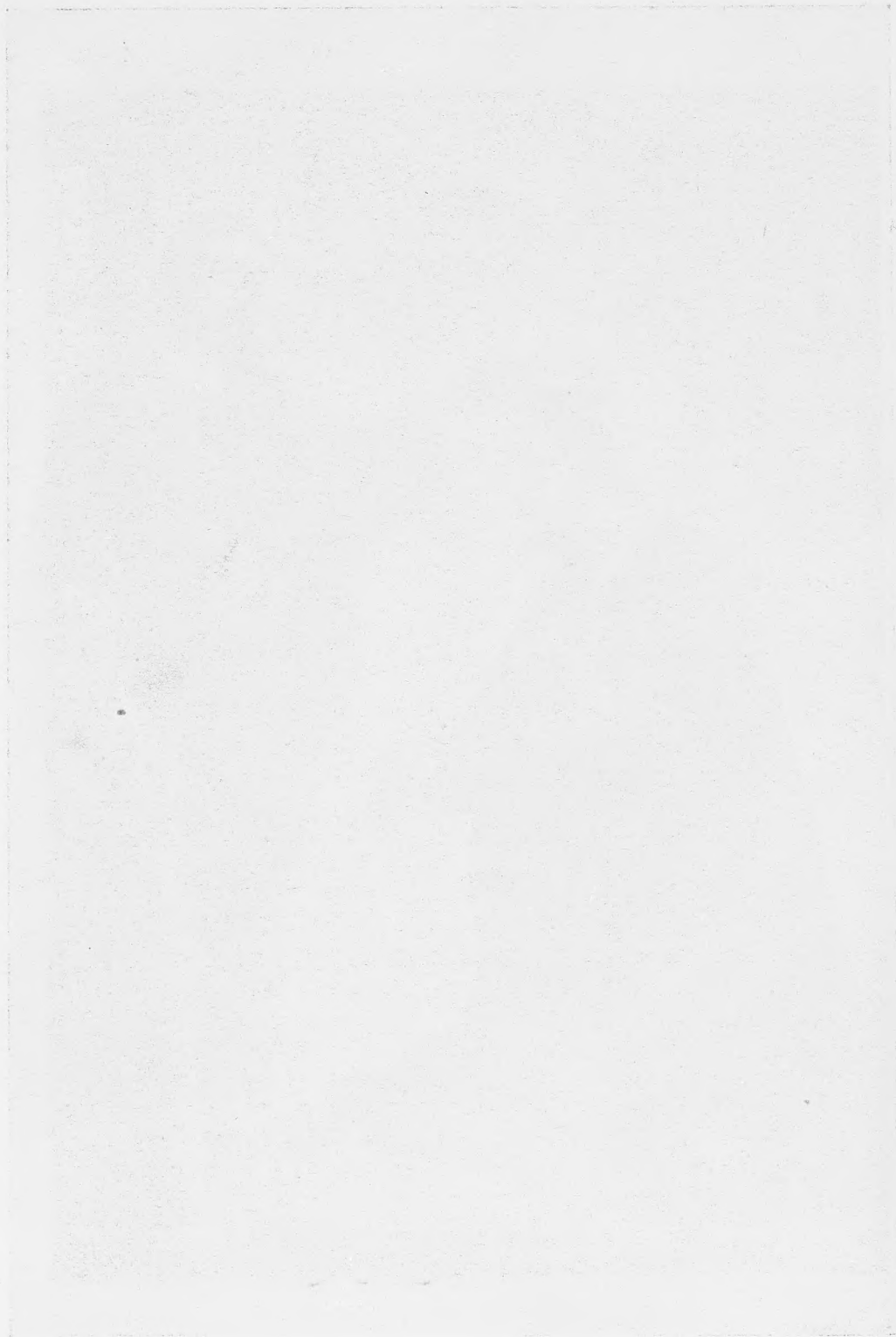


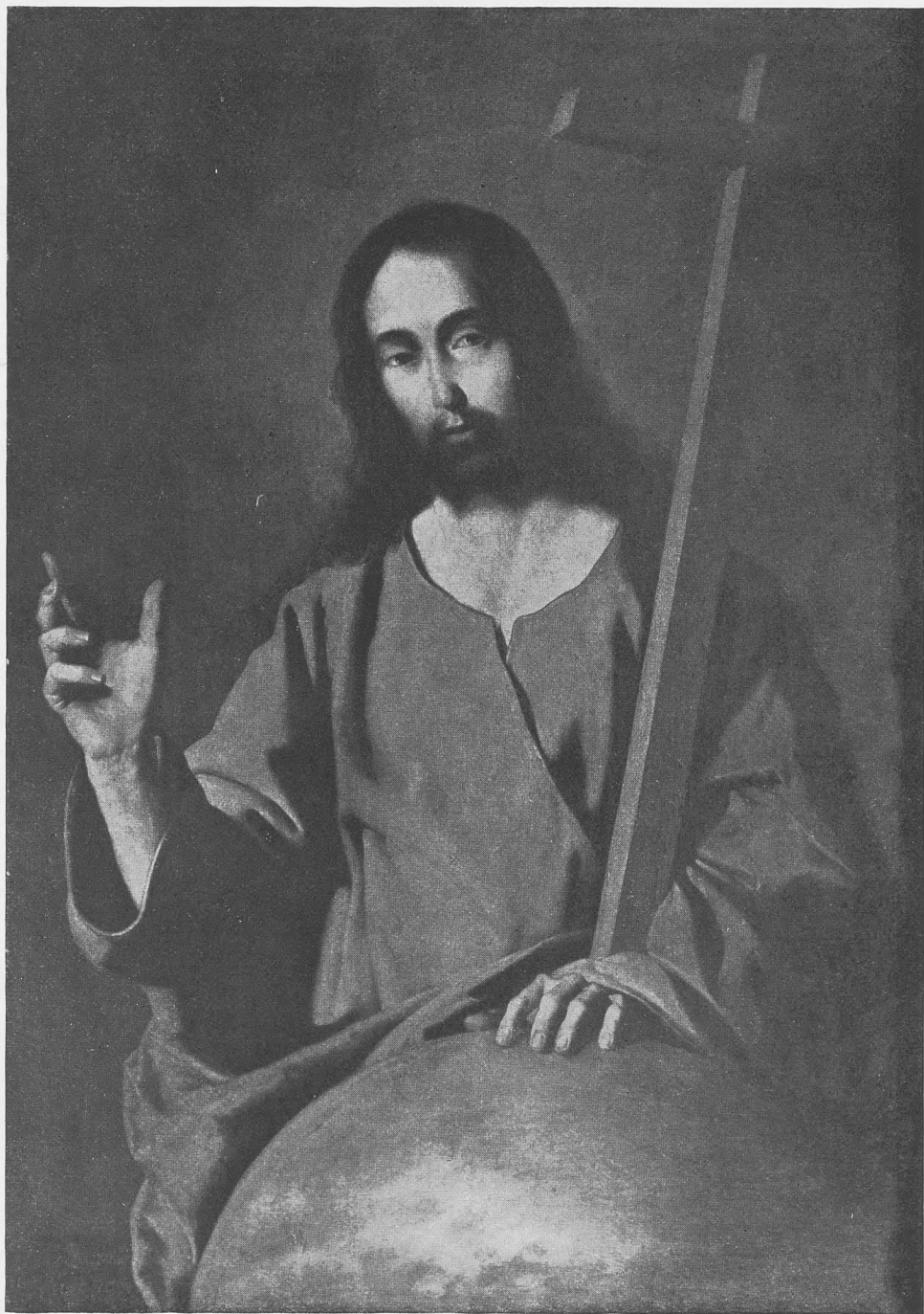
Fig. 1. Diagram of the structure of the
cellular membrane.

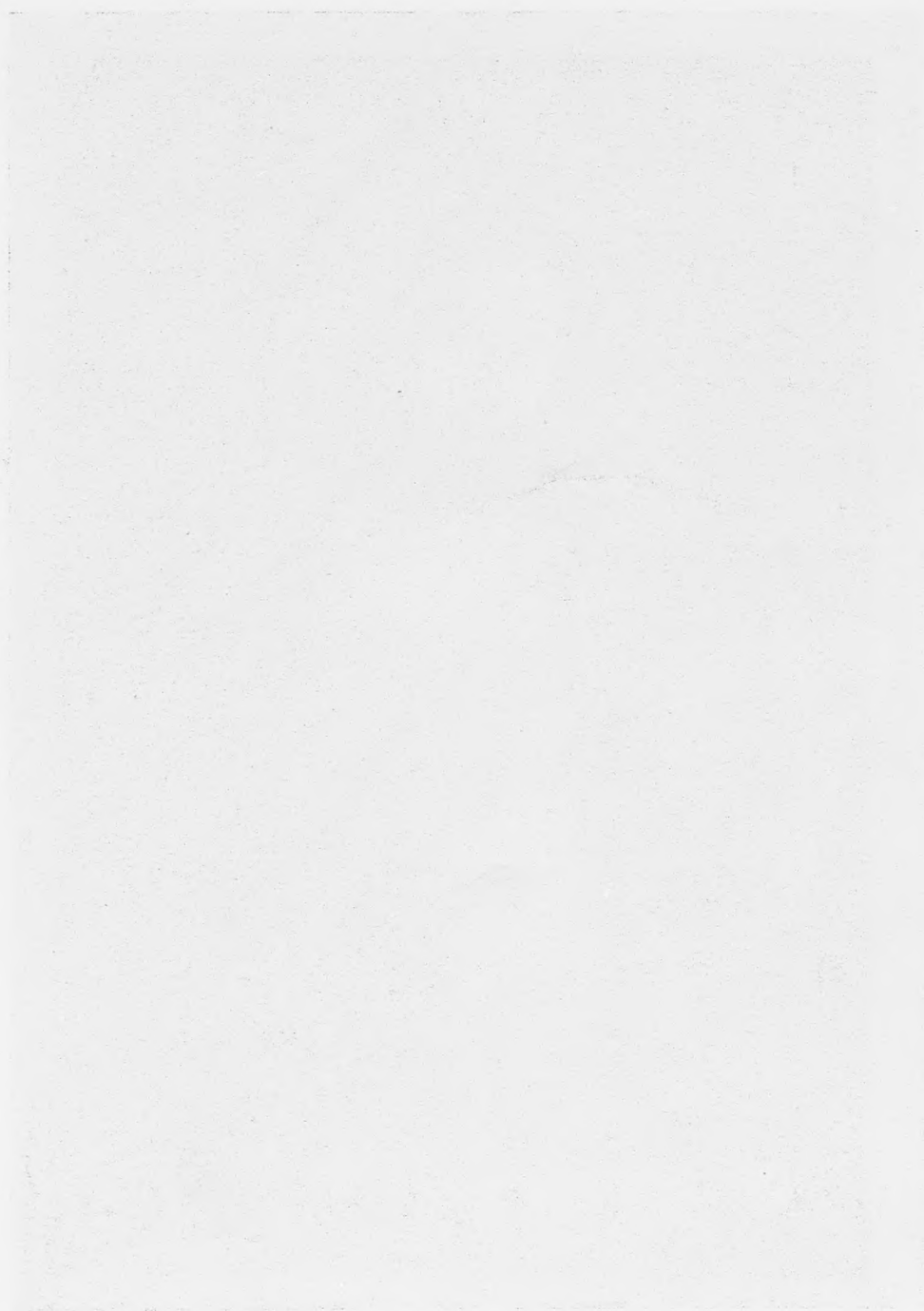


57 Christus, der dem heiligen Joseph einen Blumenkranz aufs Haupt legt

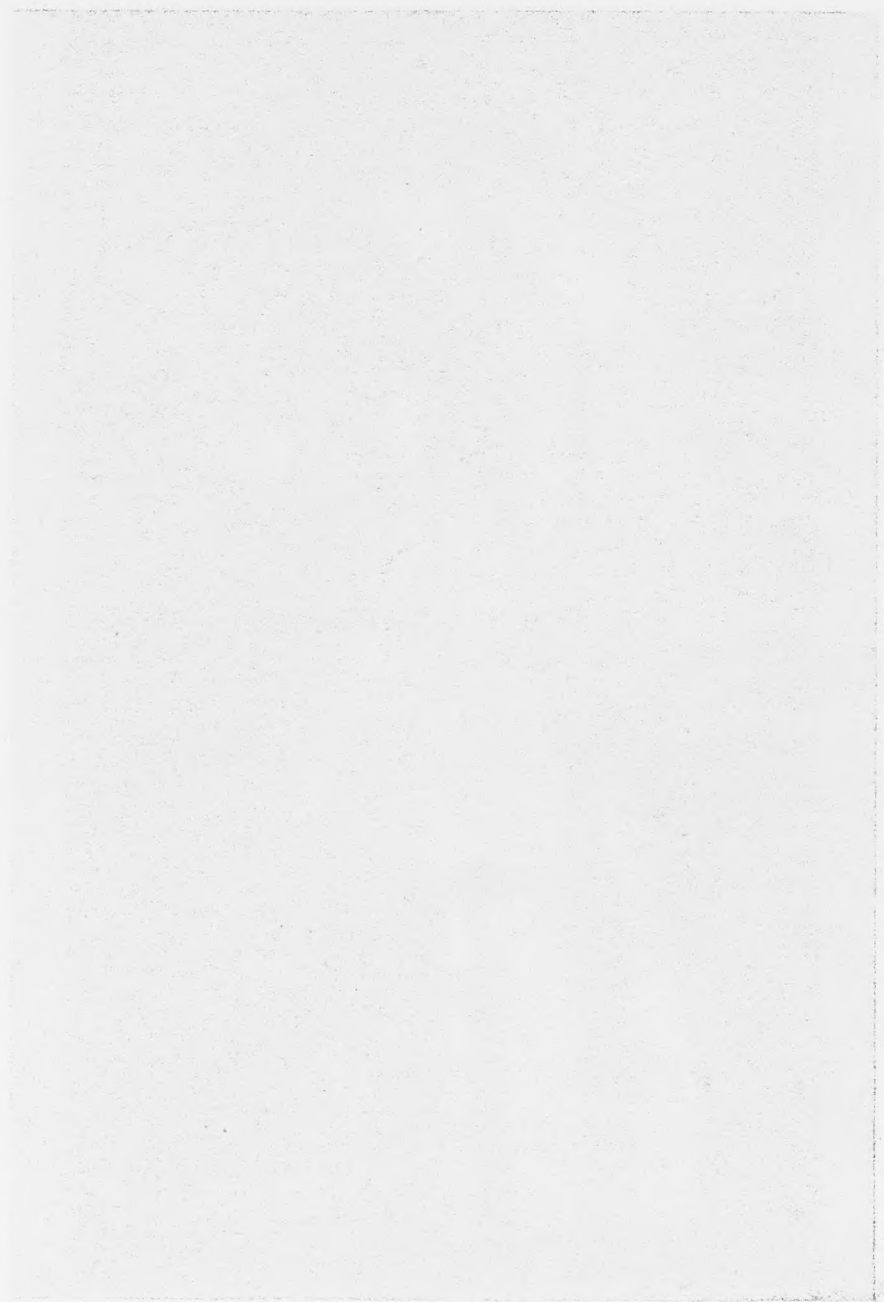


THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS









THE BOSTON GLOBE





THE HISTORY OF THE

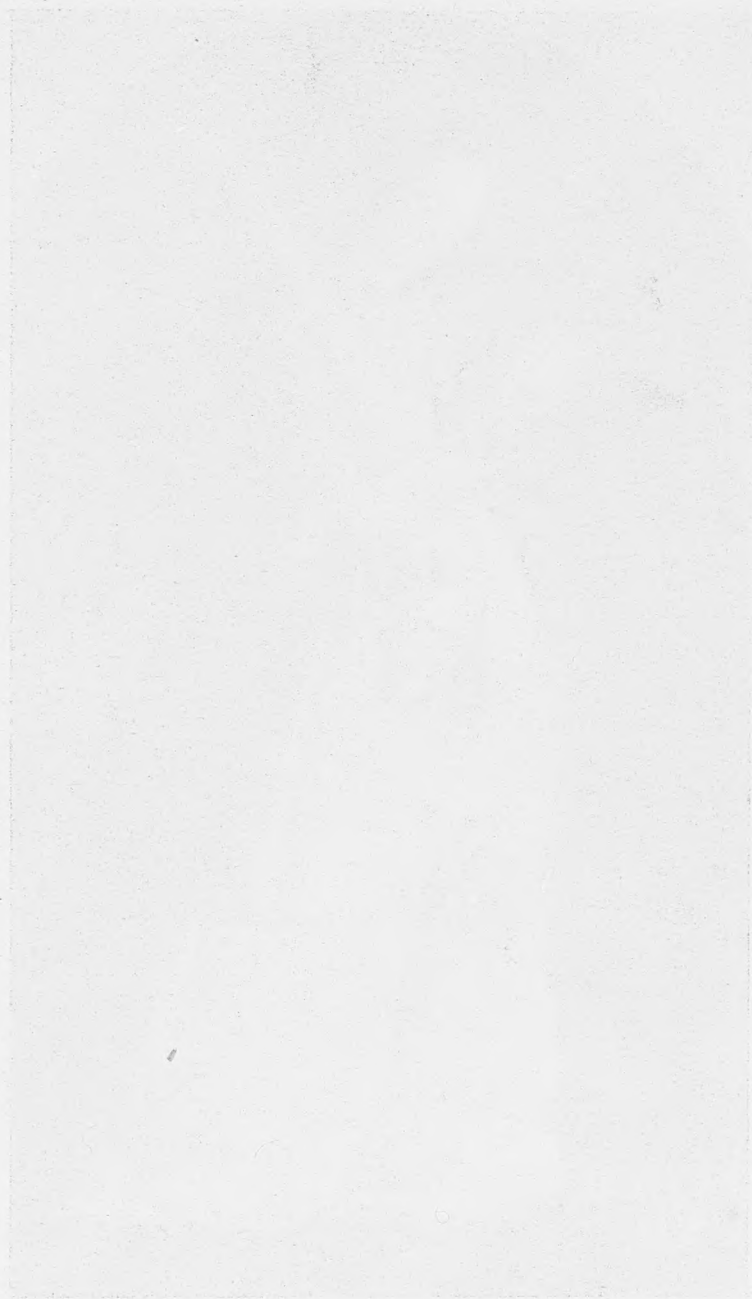
10





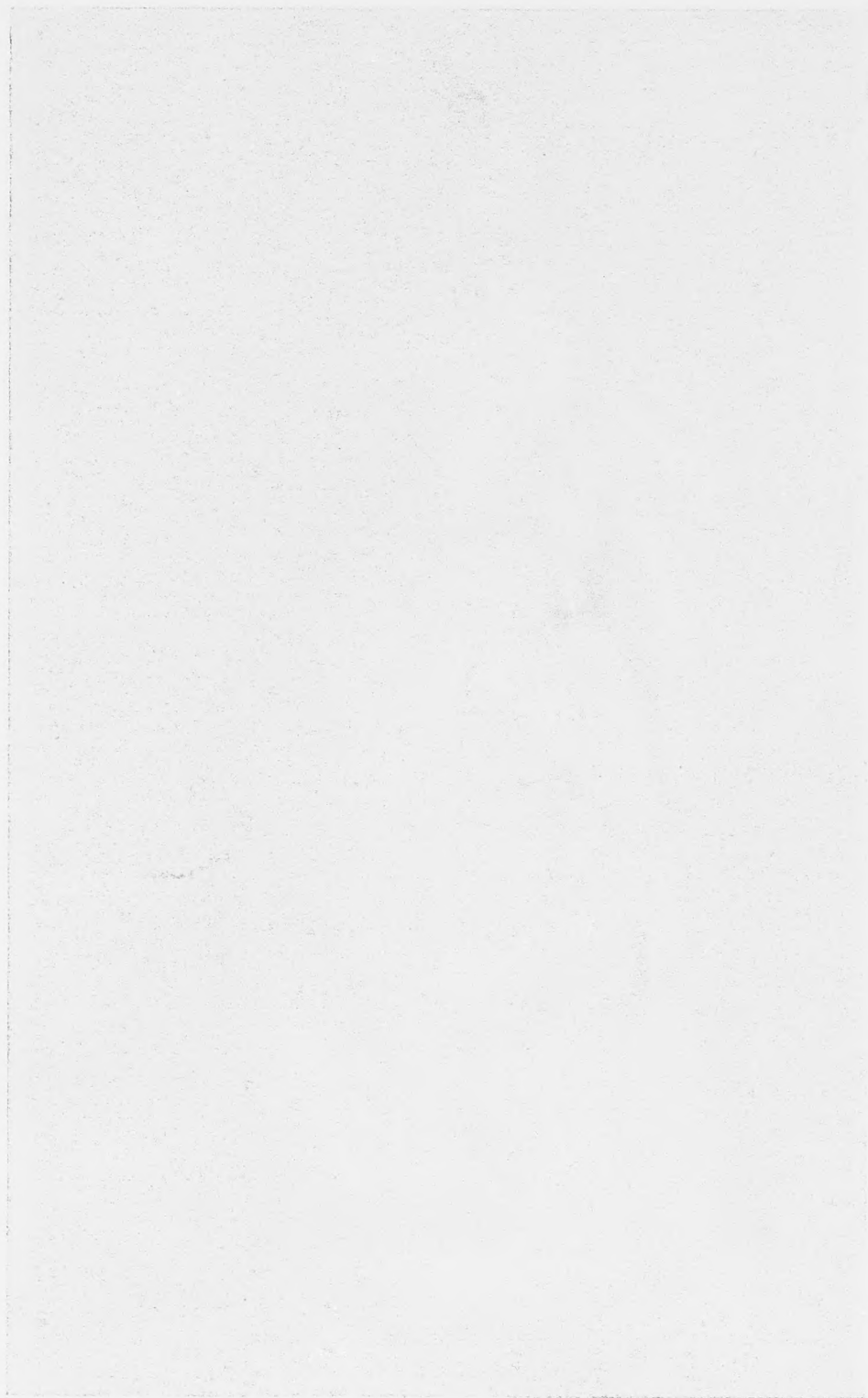
CHINA, 1911





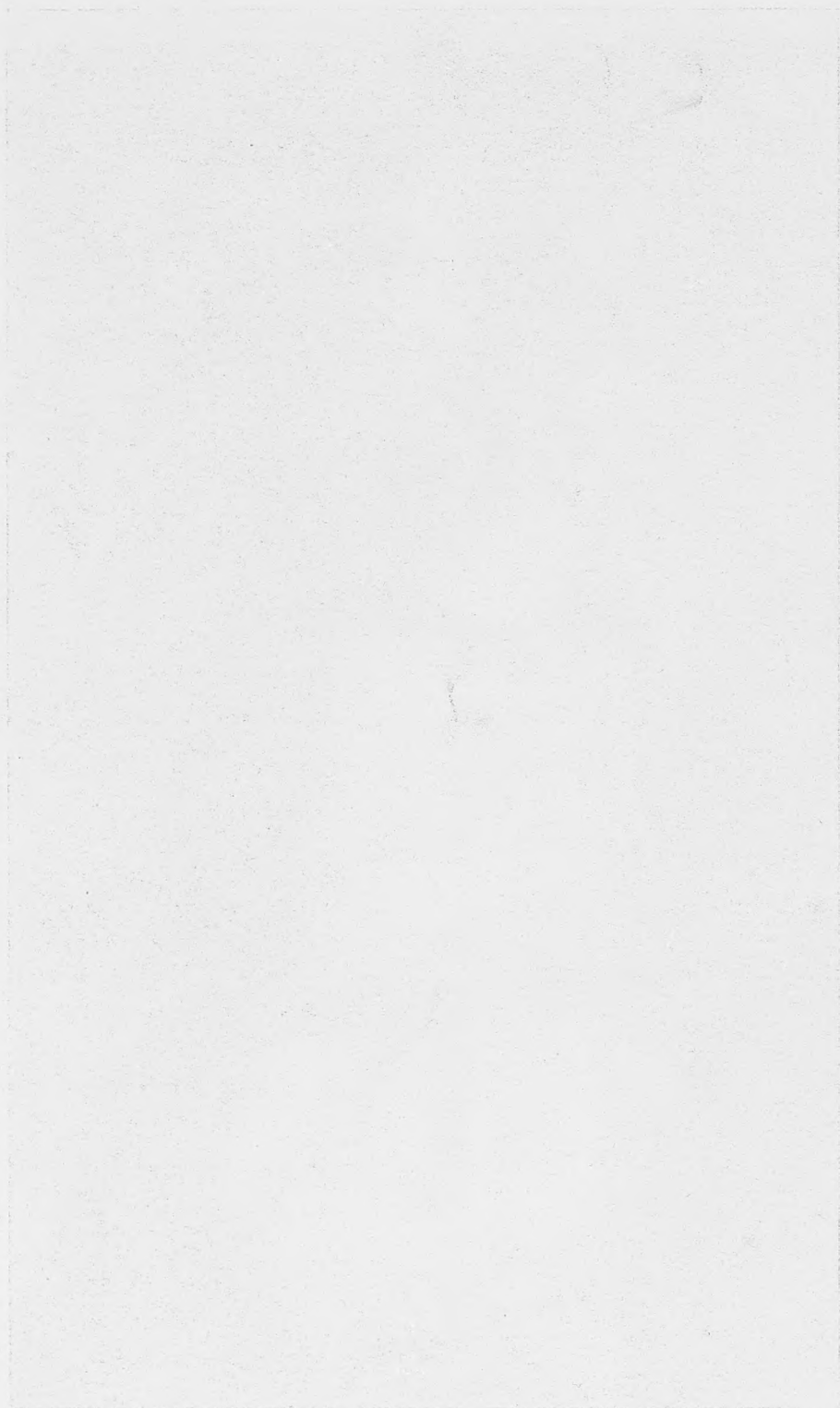
This is a blank page.





THE END OF THE WORLD





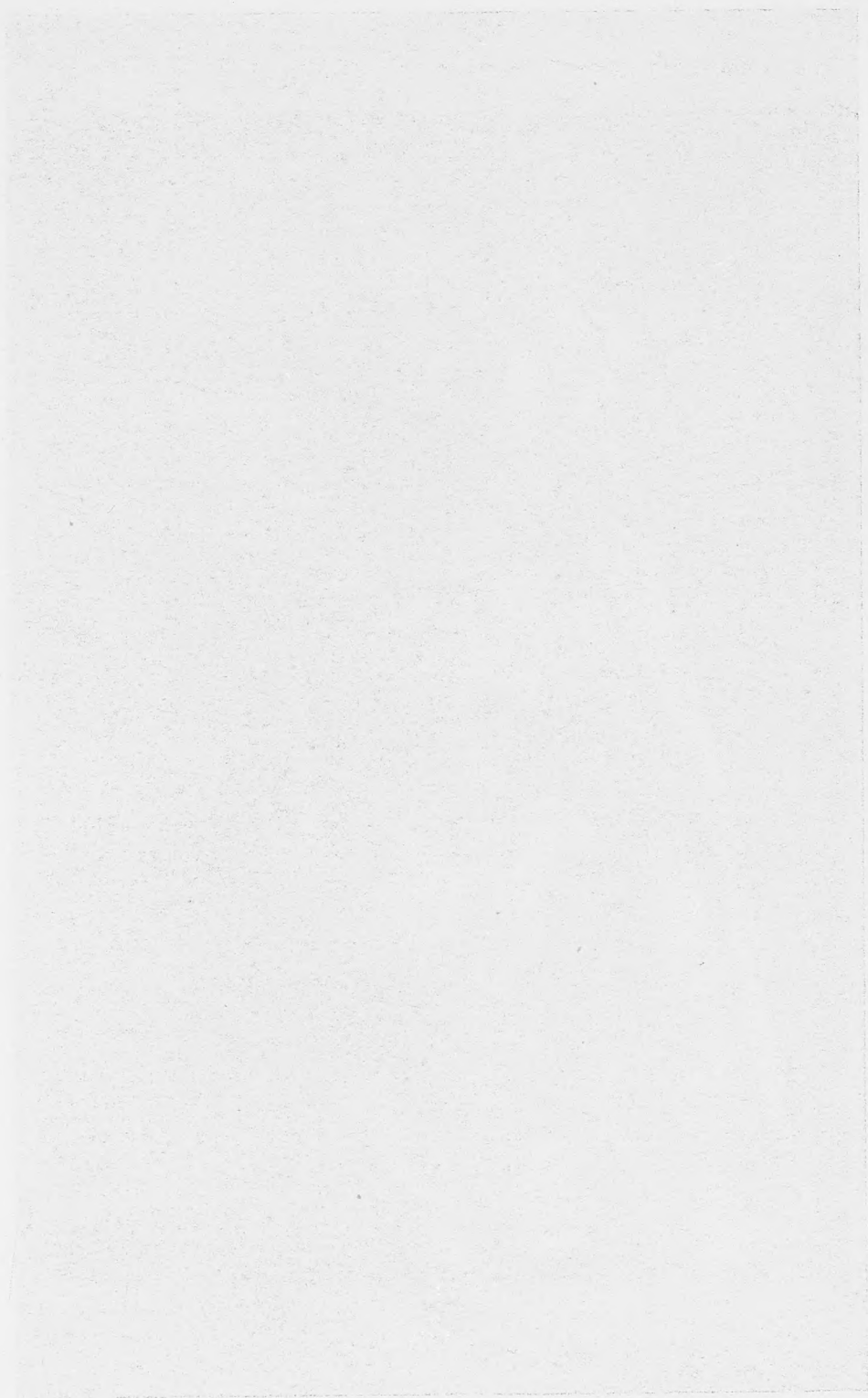
ORIGINAL SOURCE



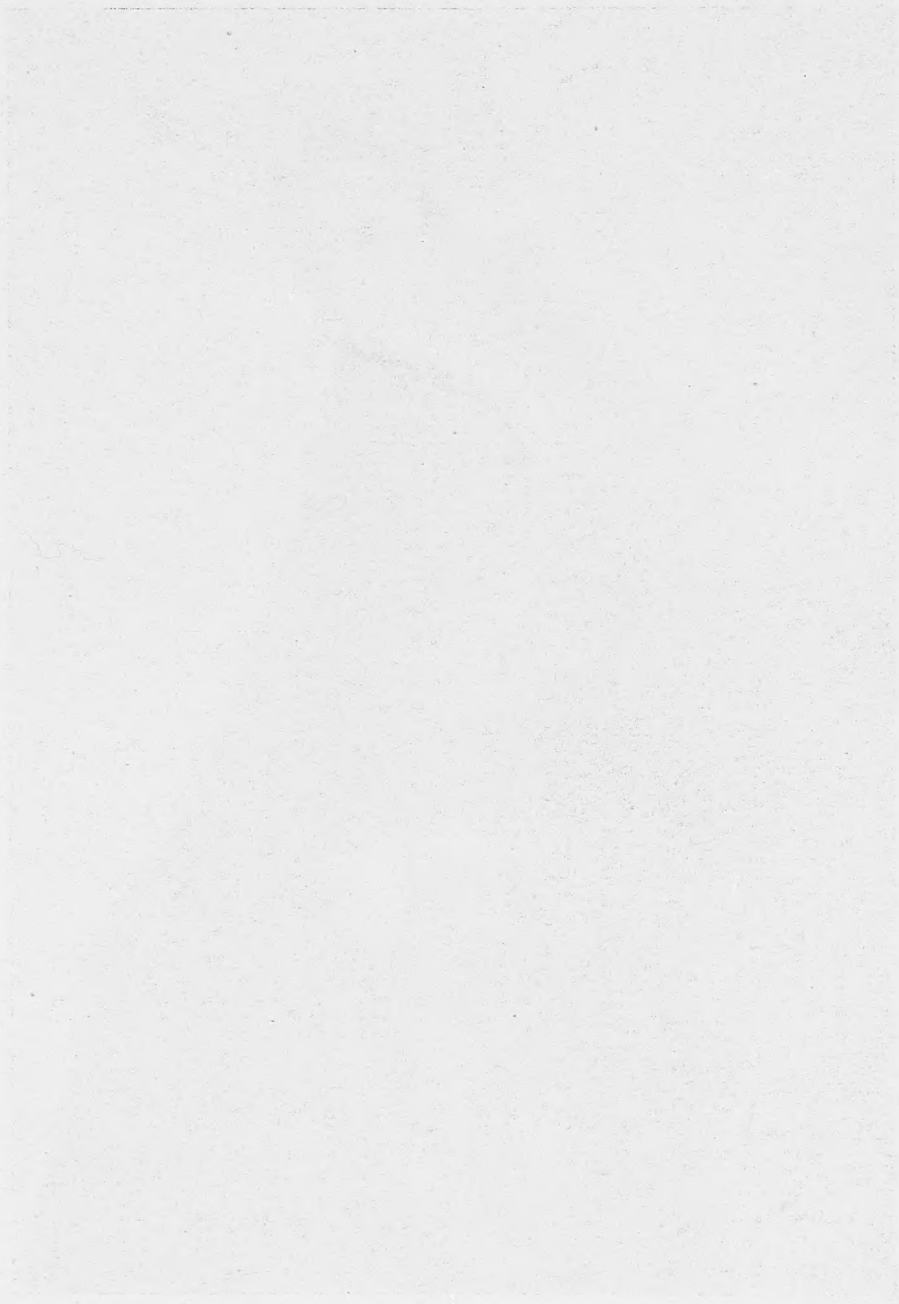


100. 100. 100.



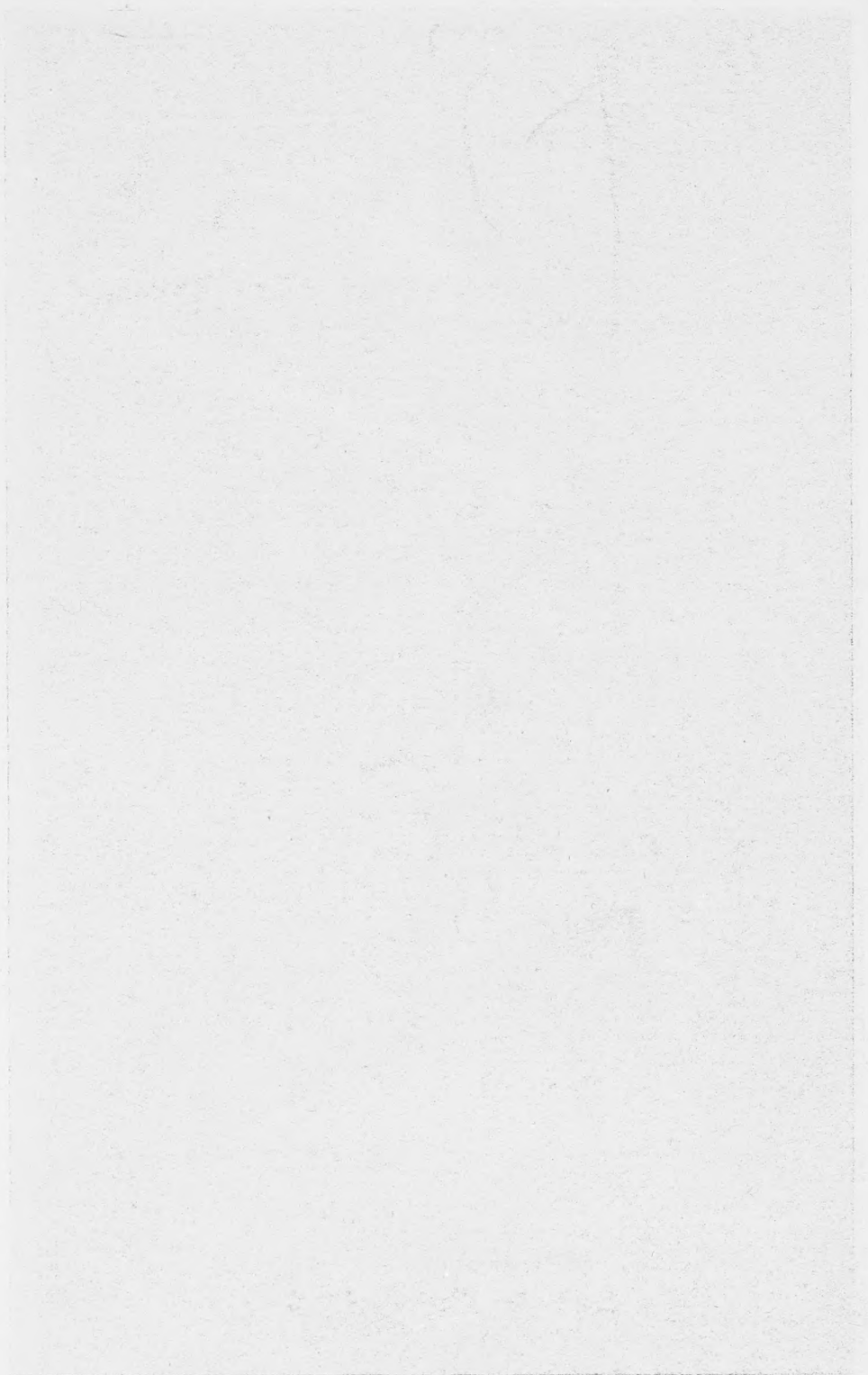




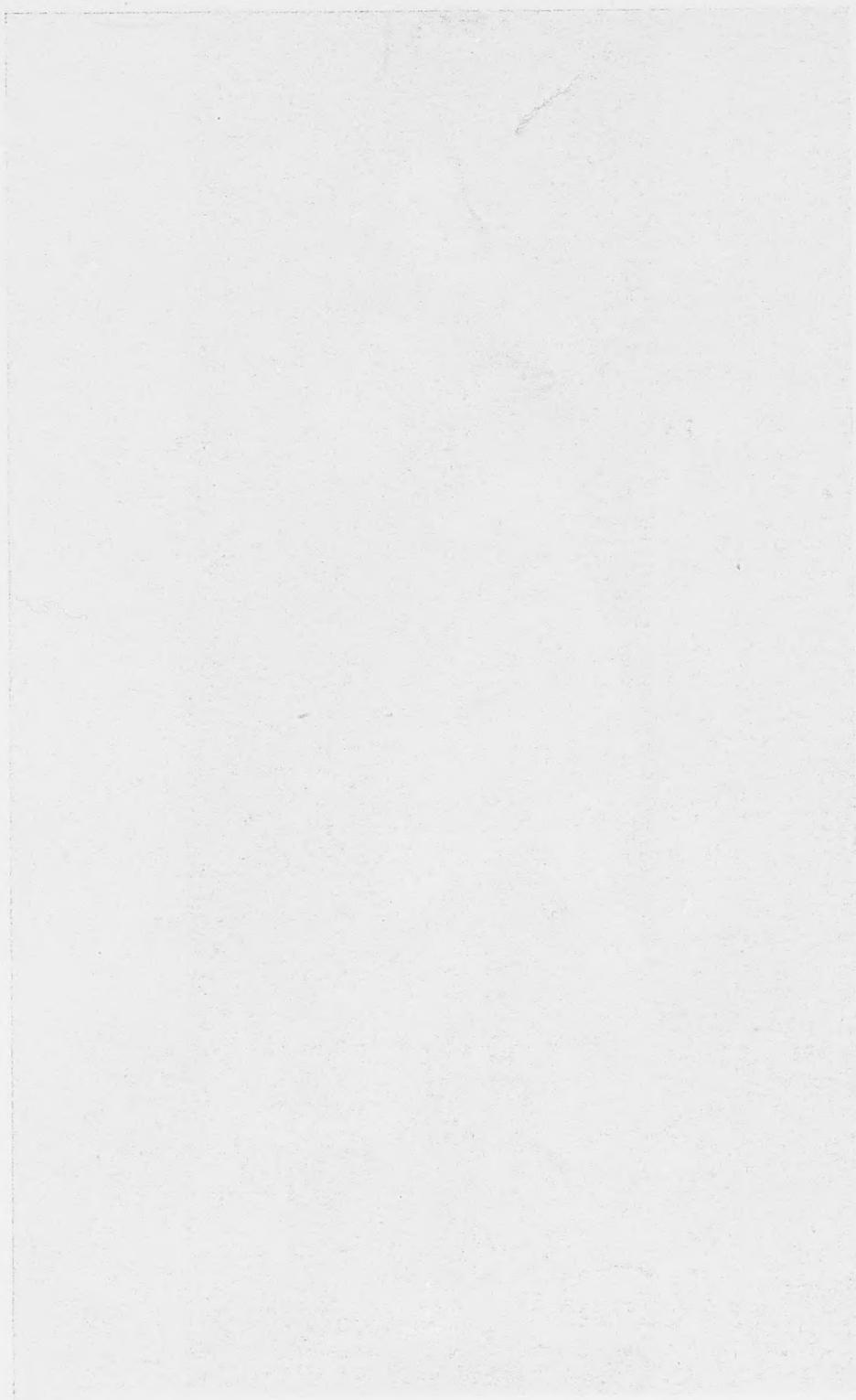


THE END OF THE WORLD



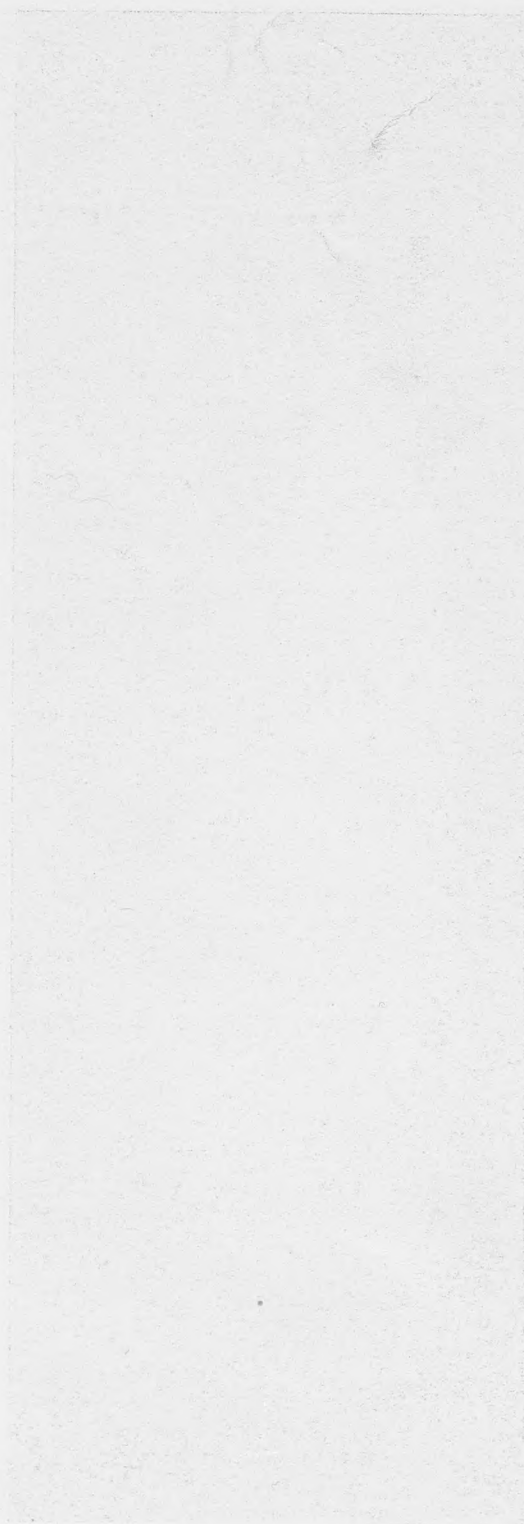






THE UNIVERSITY OF CHICAGO

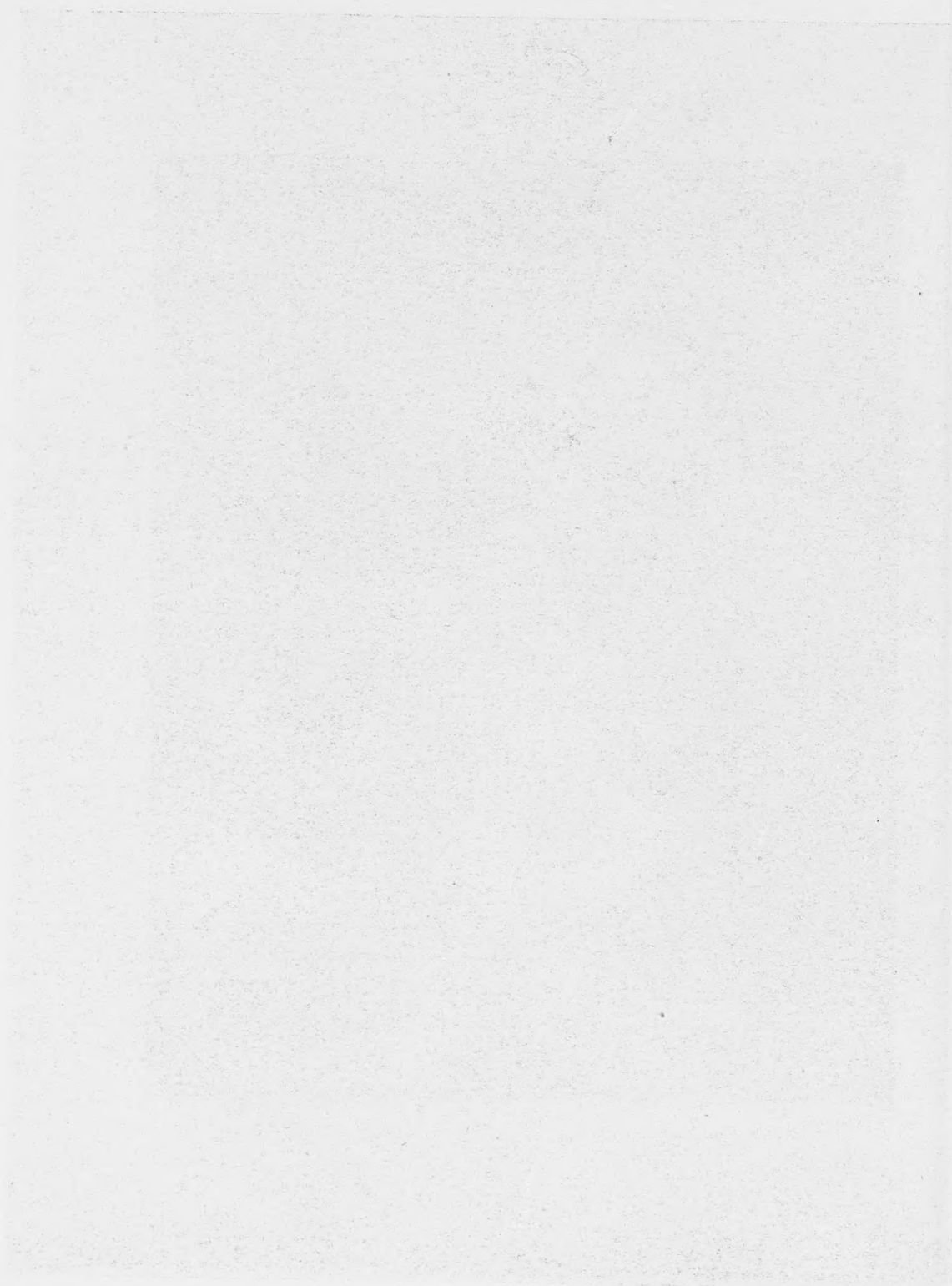






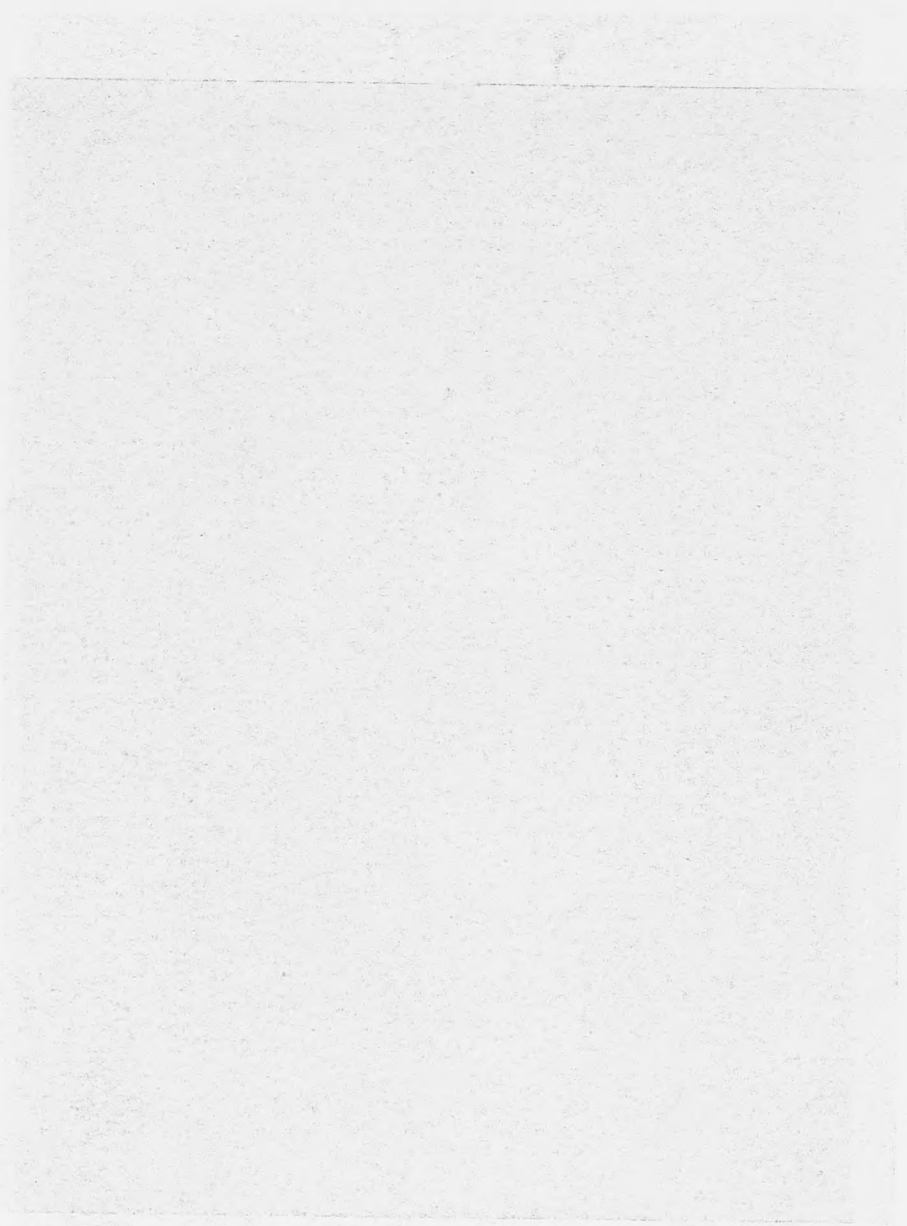


Maria mit den beiden Knaben

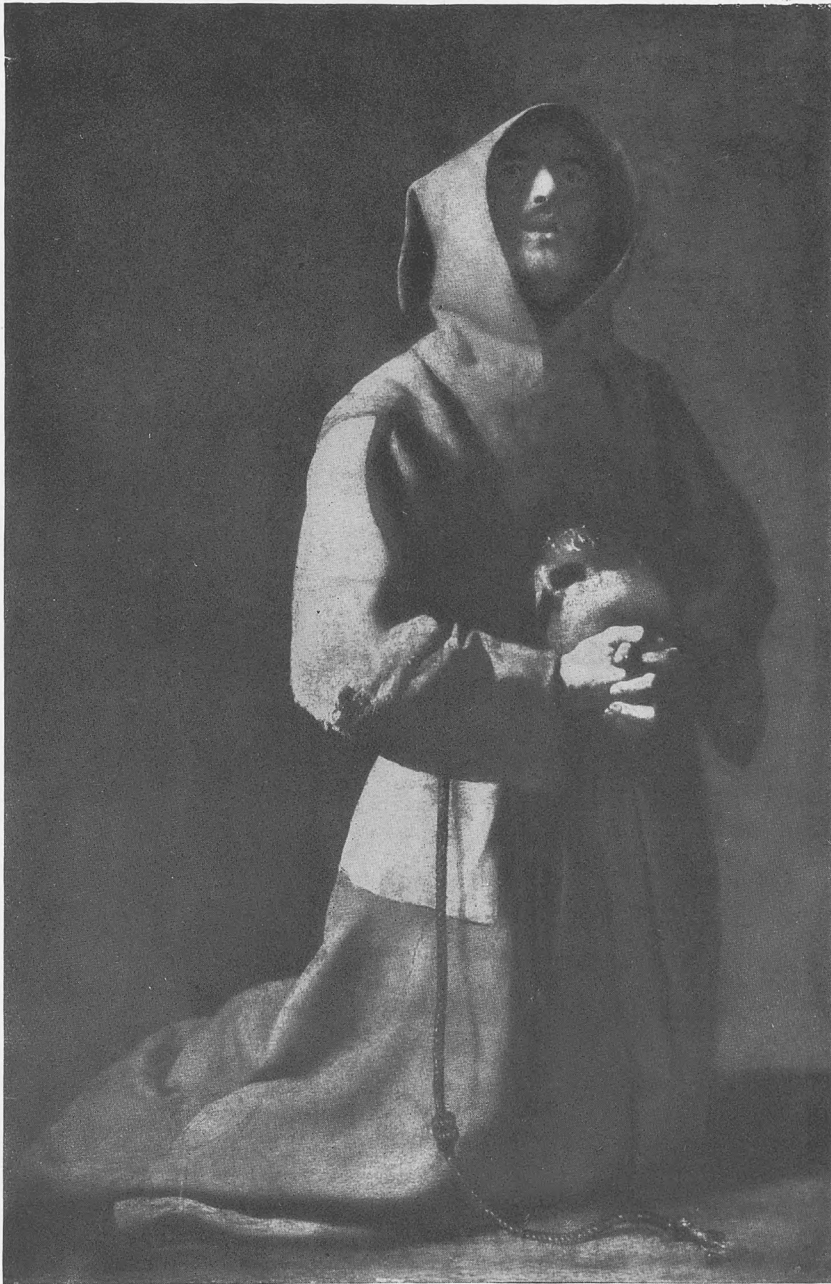


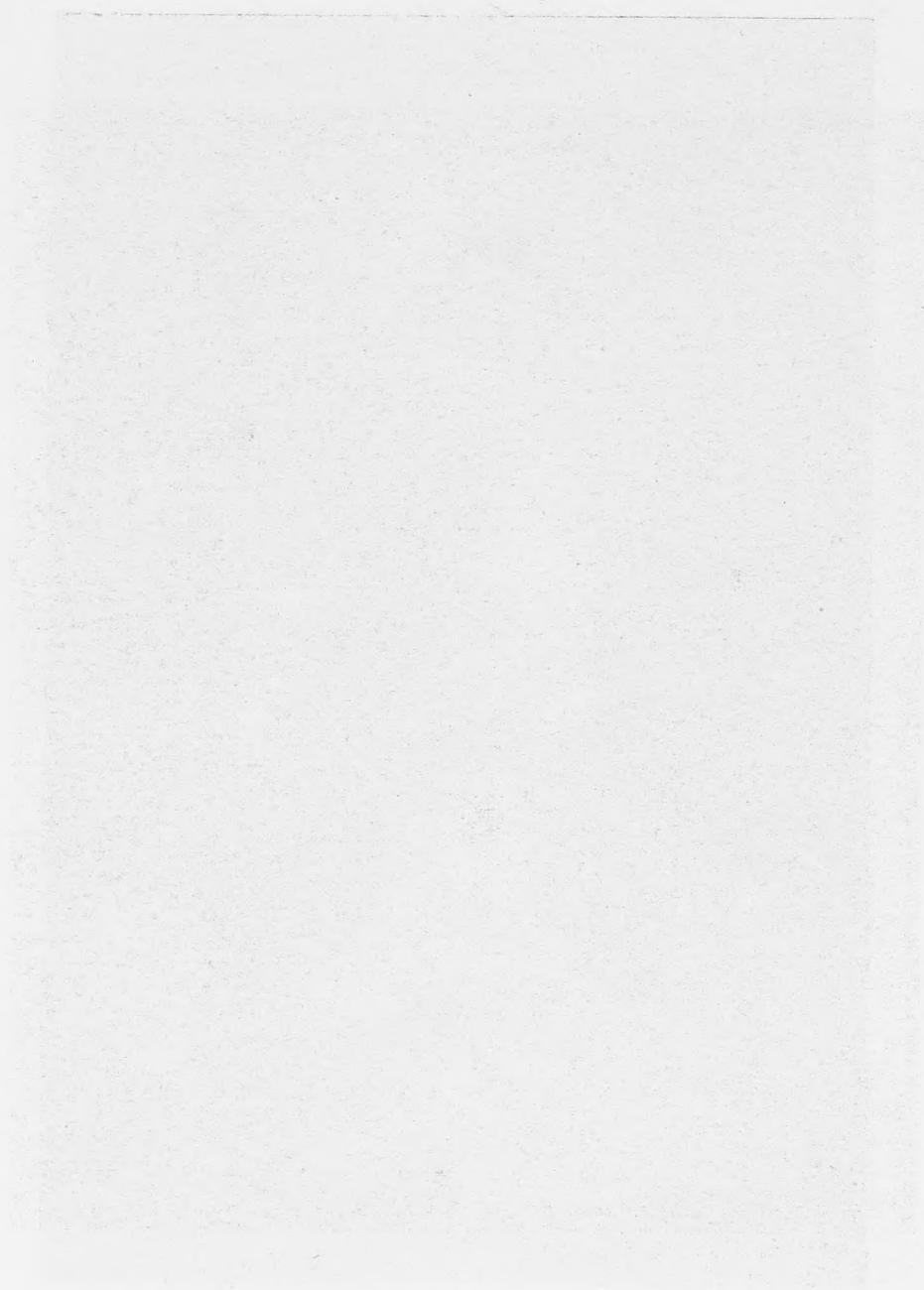
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

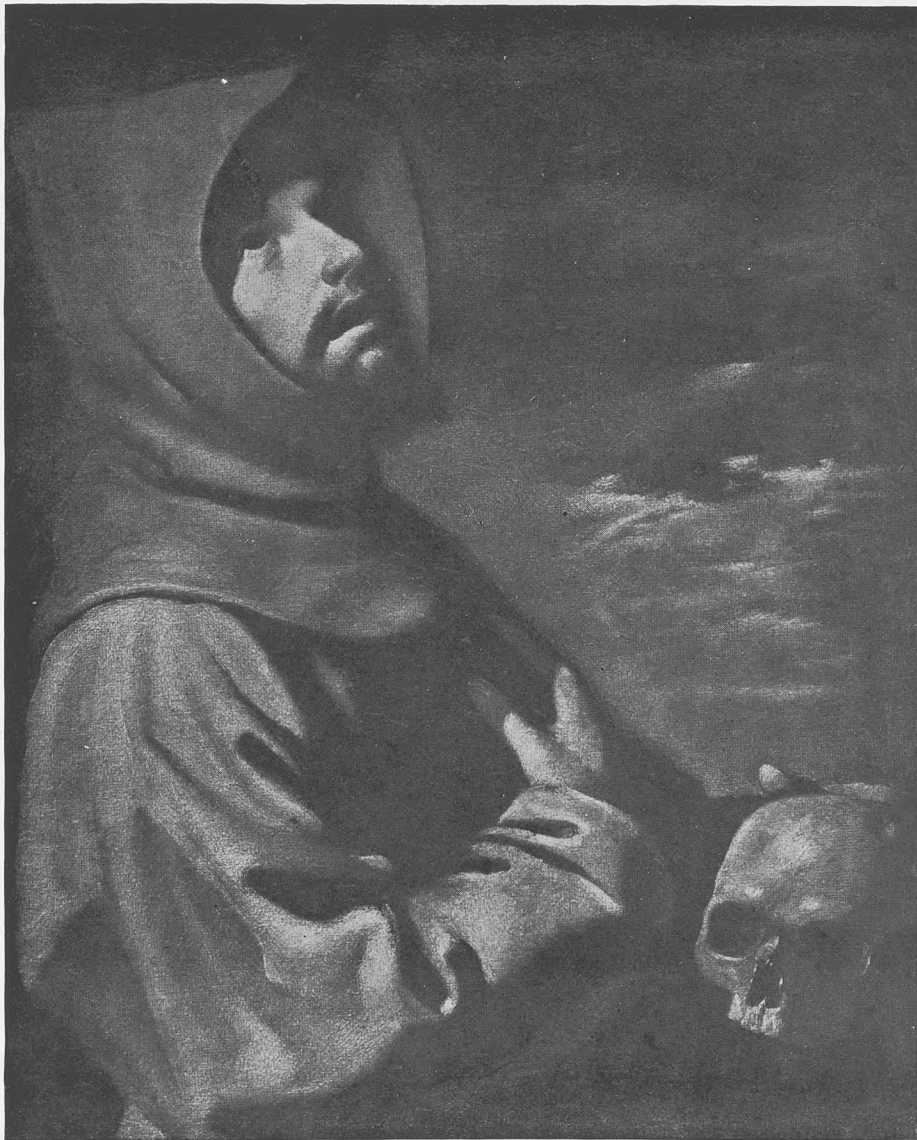




Der heilige Geist von Asien in Asien







75 Der heilige Franz von Assisi in der Münchner Pinakothek



Der heilige Mann von A. ist in der Färbung der Färbung



76 Die Ekstase des heiligen Franz
von Assisi



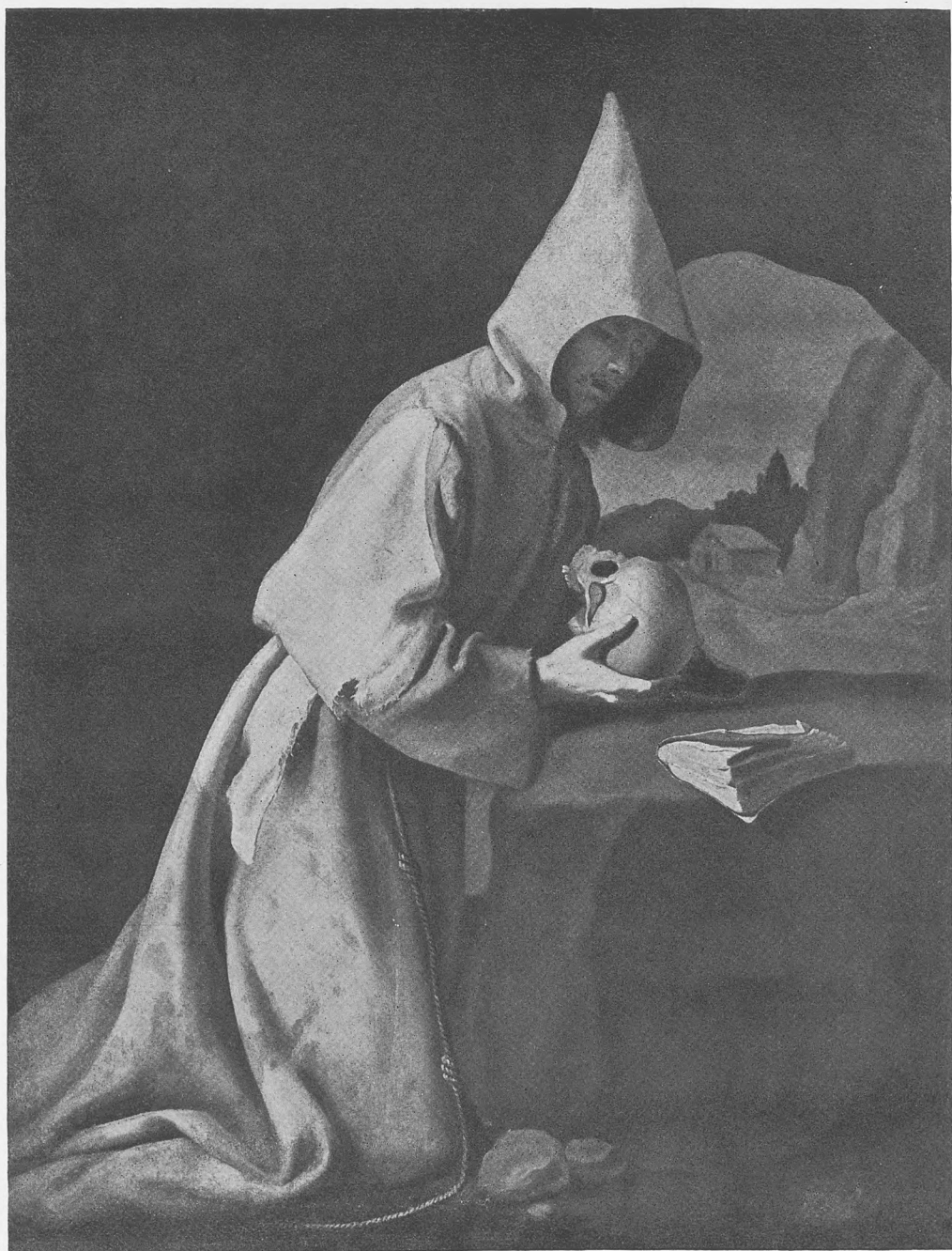
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

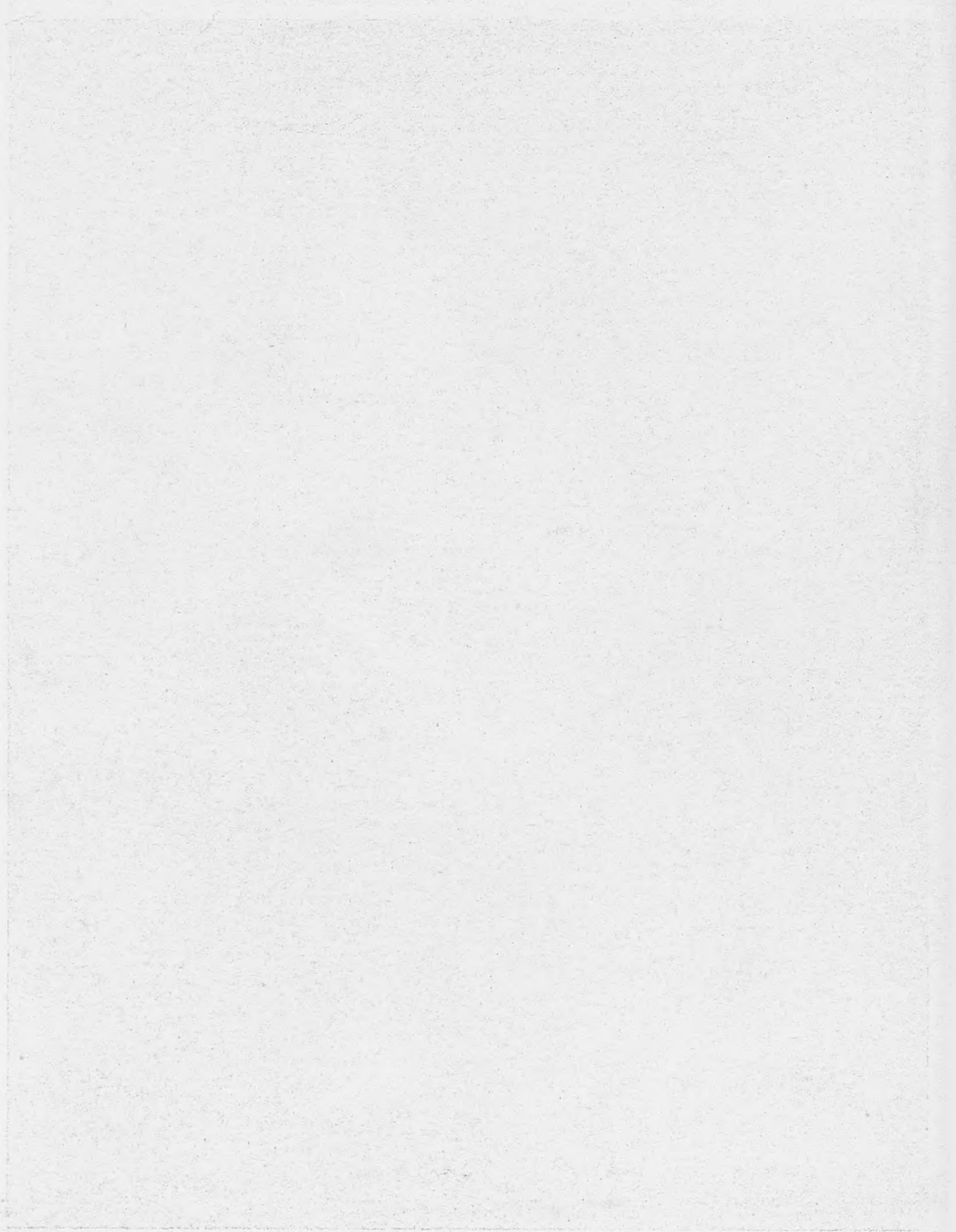
LIBRARY



Der heilige Franz von Assisi schwebt in der Ekstase gen Himmel

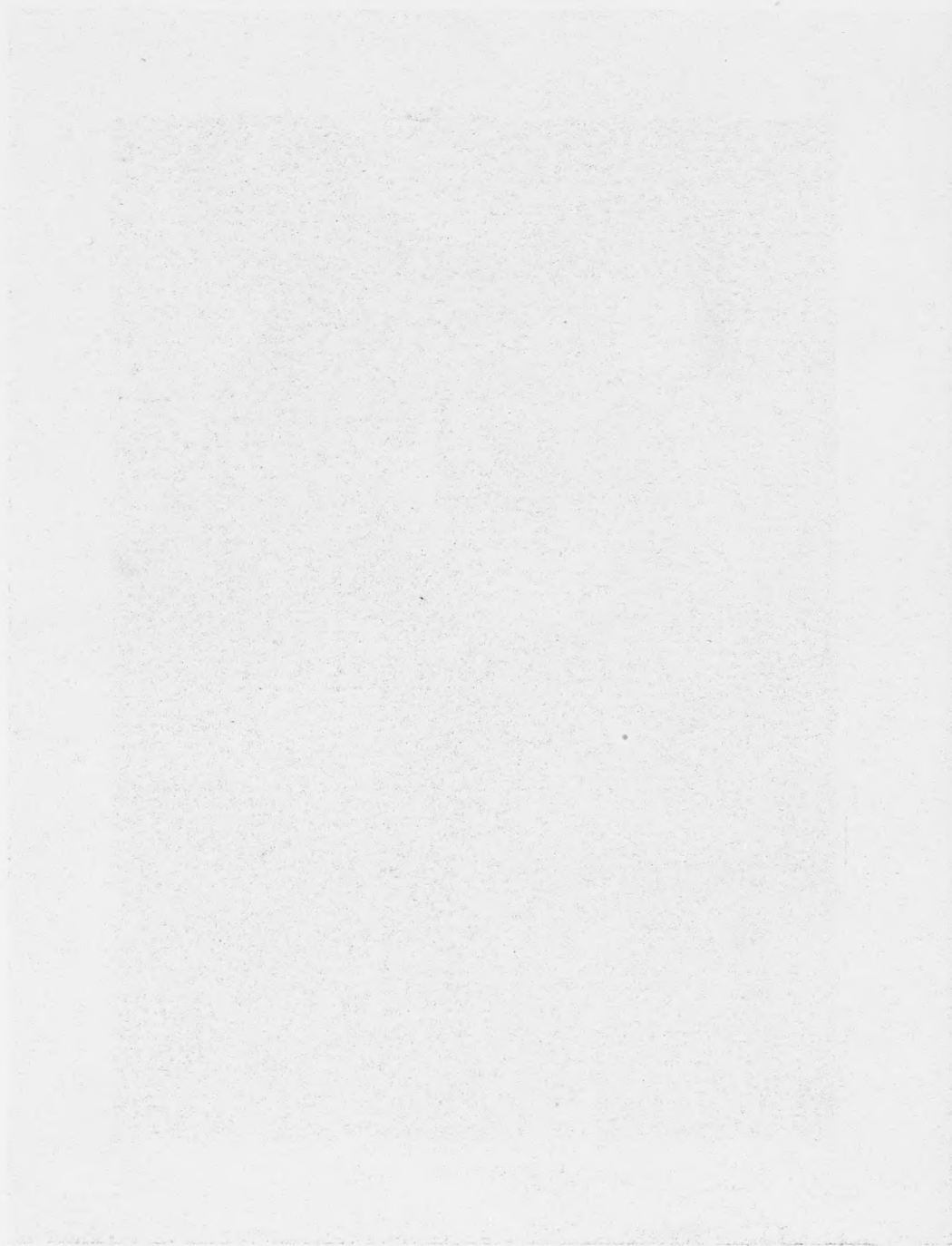
Der heilige Franz von Assisi befindet sich in der Ebene von Lüttich





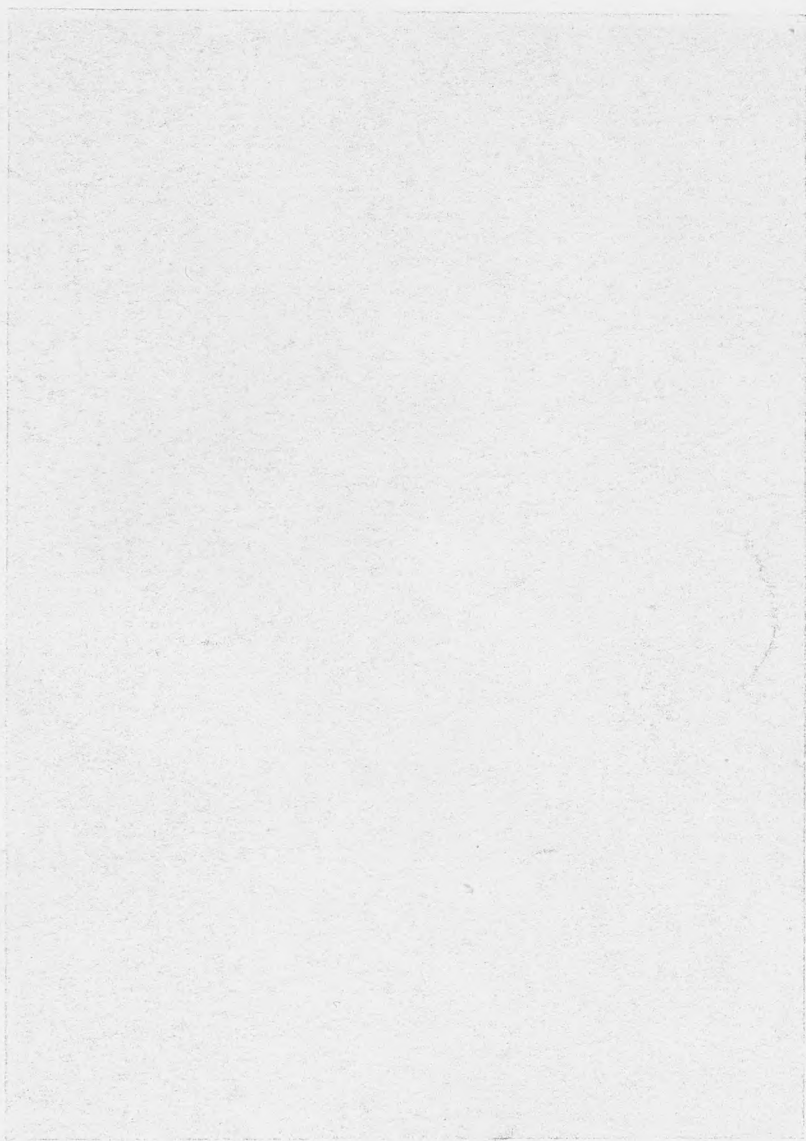
THE UNIVERSITY OF CHICAGO





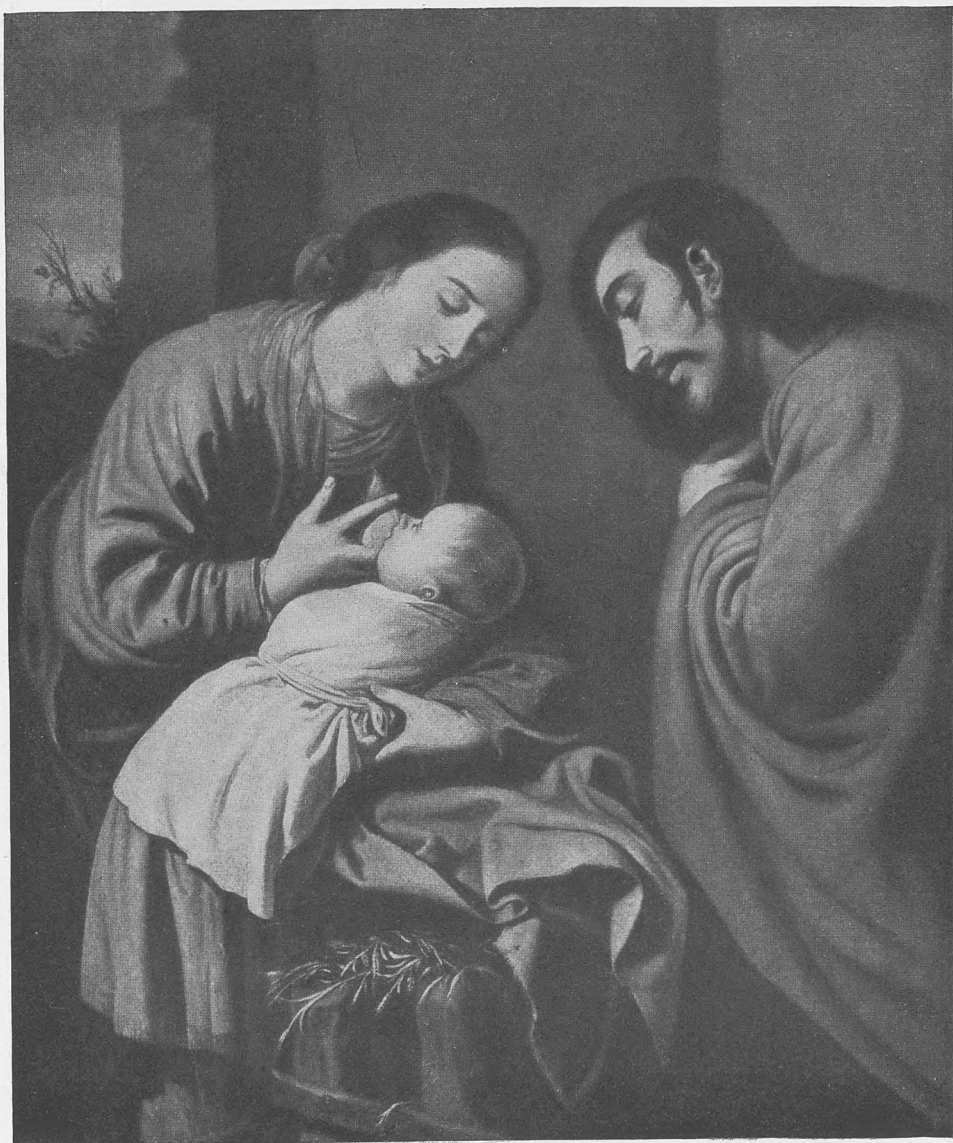
THE END OF THE WORLD

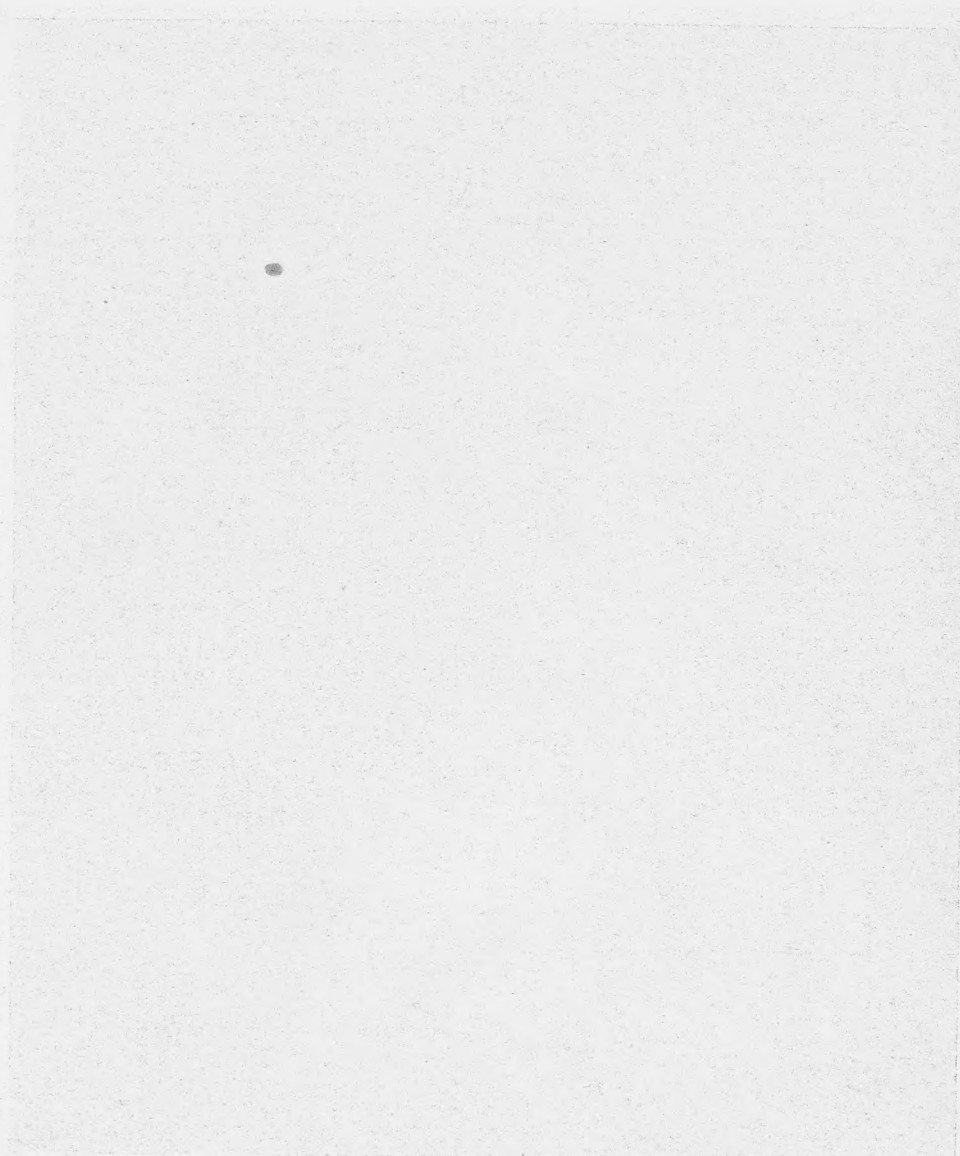




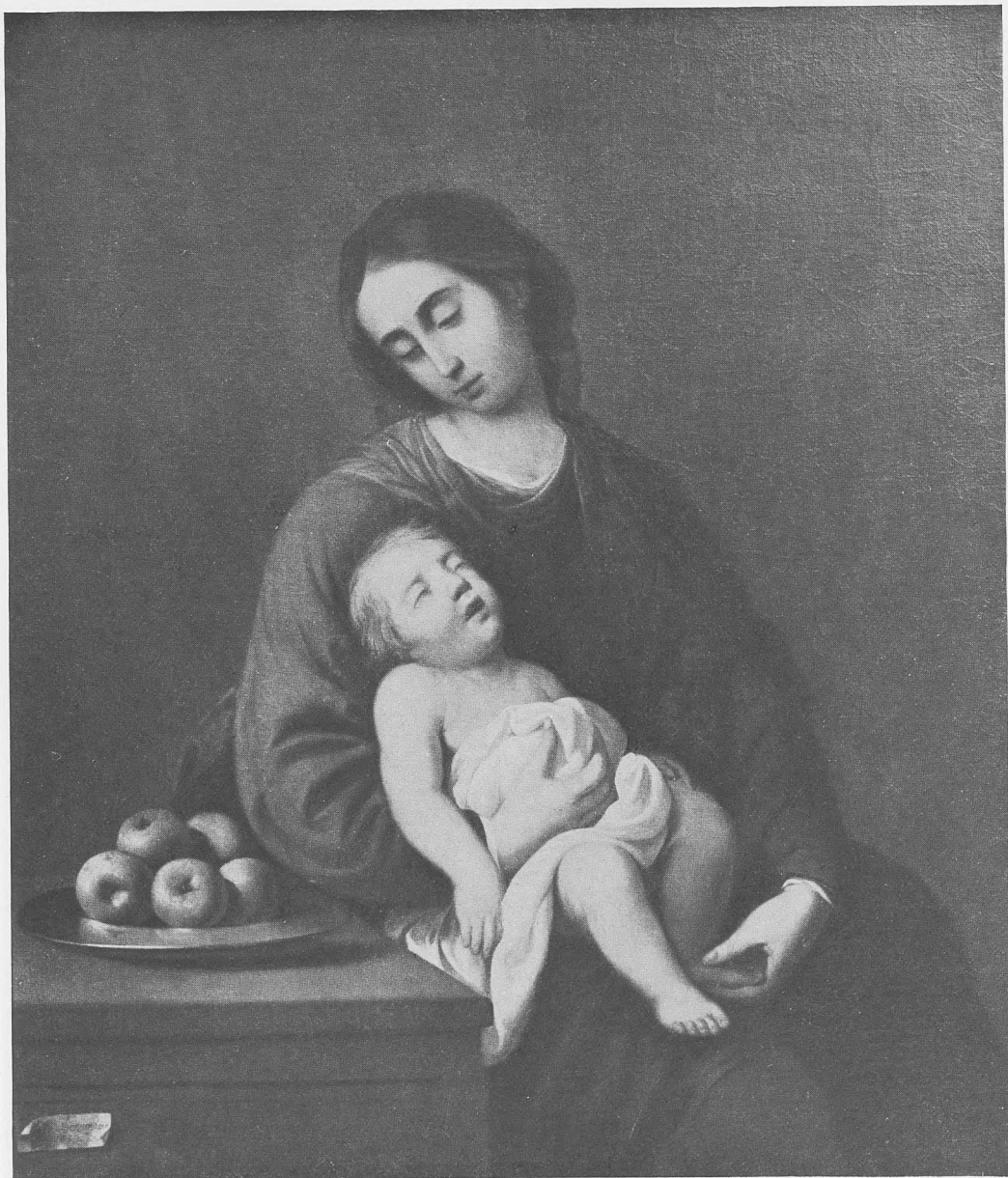
10.10.1945

62



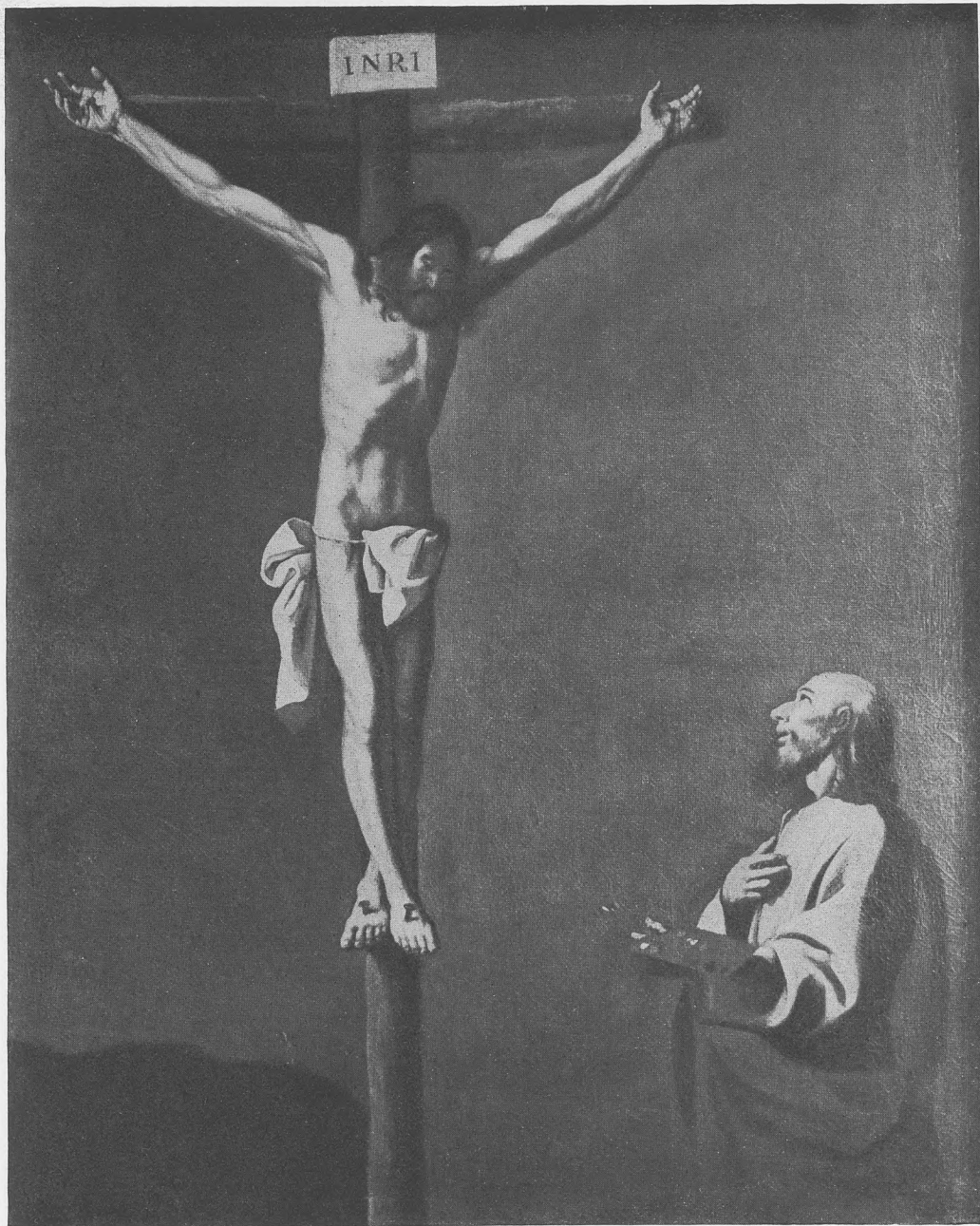


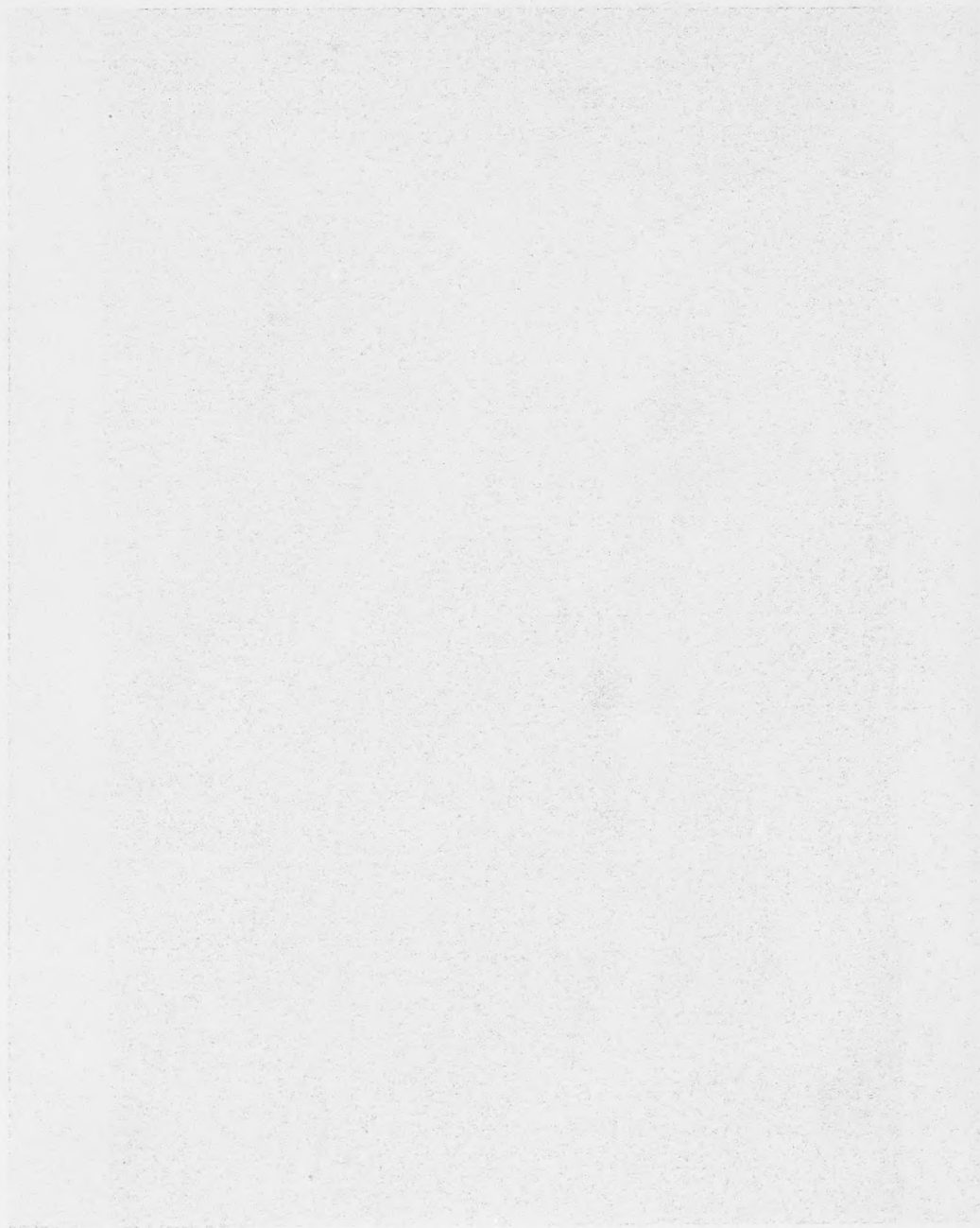
1. a. b. c. d. e. f. g. h. i. j. k. l. m. n. o. p. q. r. s. t. u. v. w. x. y. z.





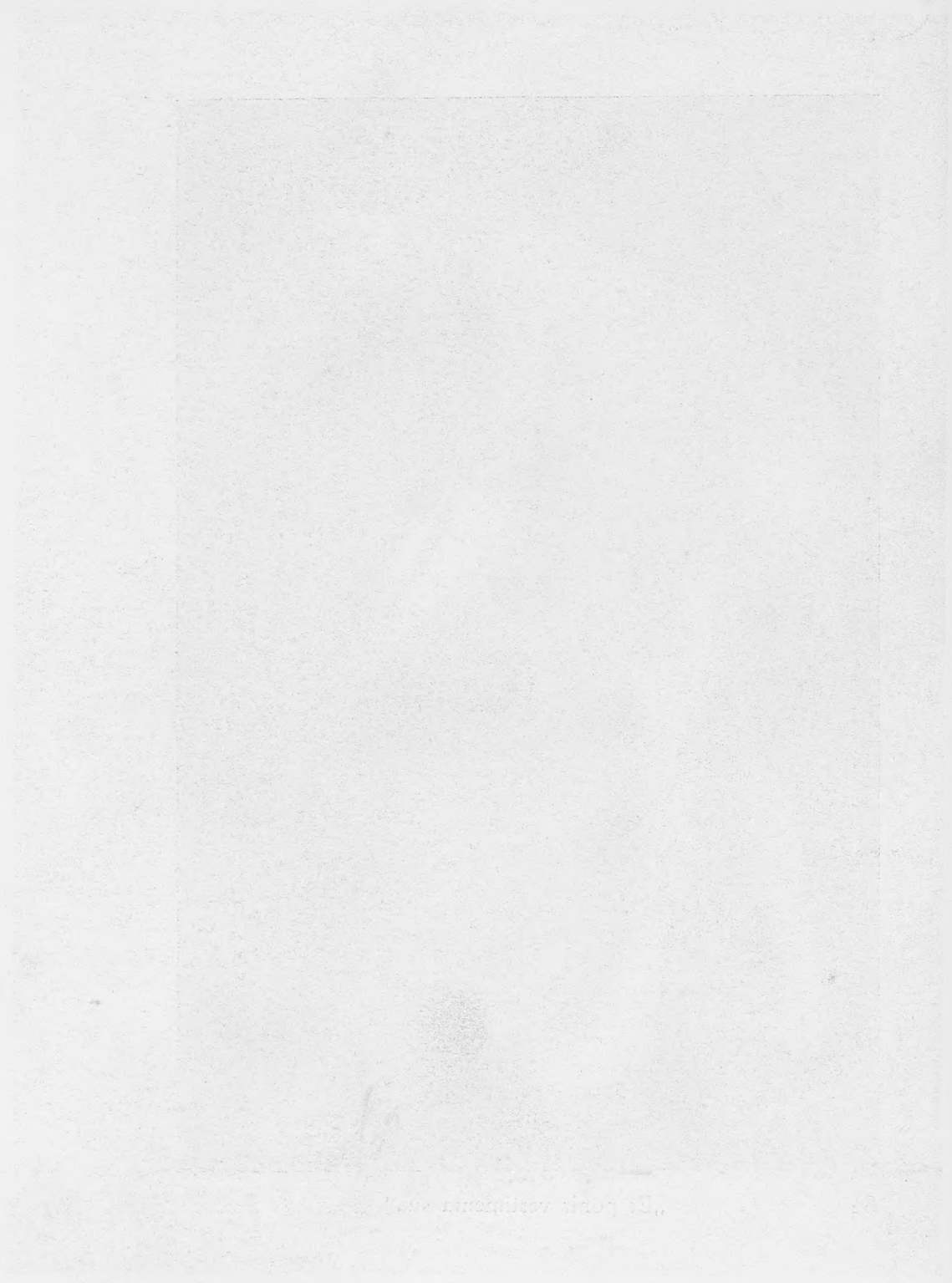
THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS





REPRODUCED FROM THE ORIGINAL BY THE NATIONAL ARCHIVES





Page 100 of 100



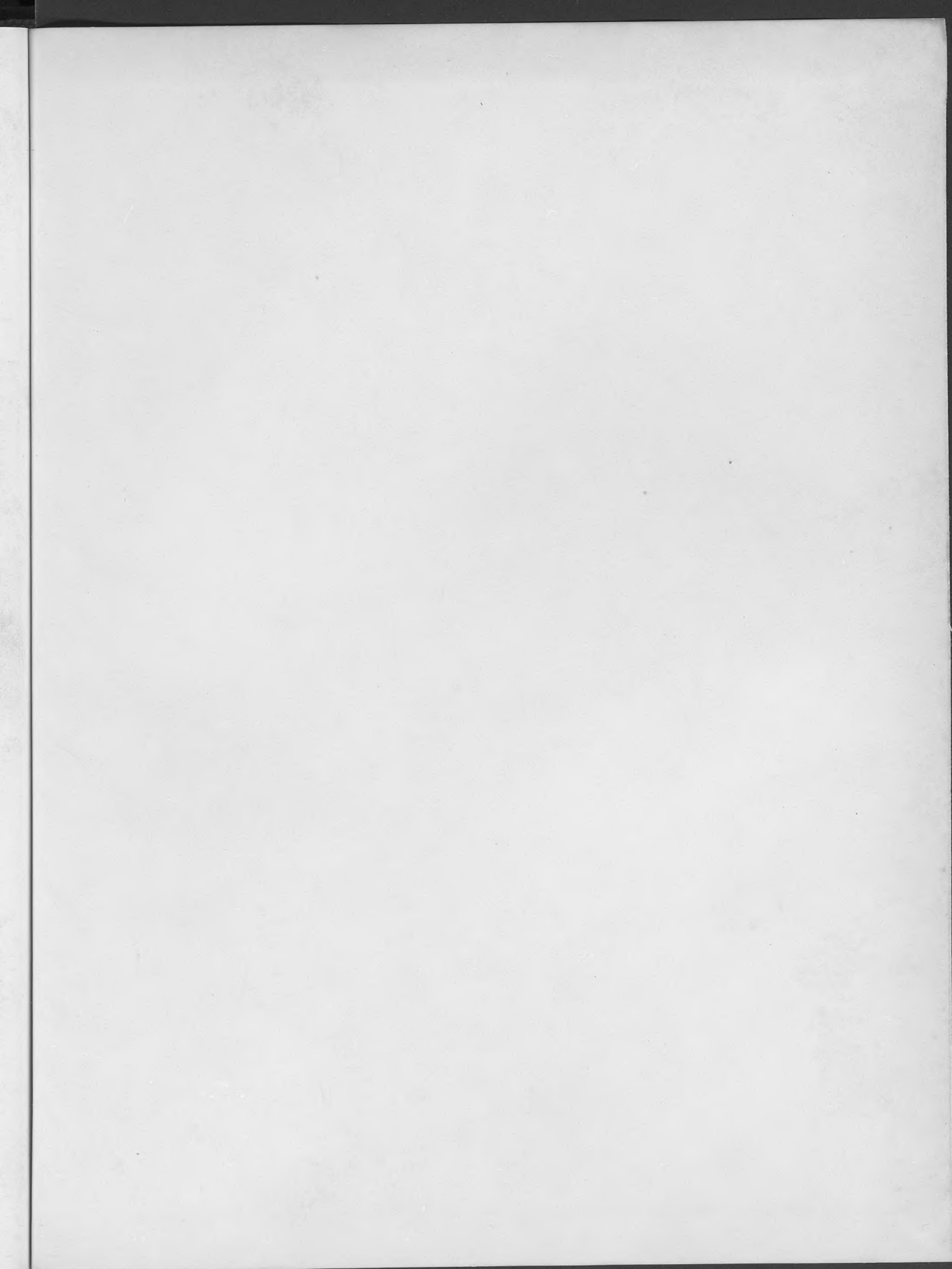
194





87 Angelo Nardi, Martyrium des heiligen Stephanus

5
129







DO NOT CIRCULATE
